

De fronteres i arts escèniques

Edició de Núria Santamaria

Amb la col·laboració de Francesc Foguet

Escenes Europees, 1

PUNCTUM

De fronteres i arts escèniques

De fronteres i arts escèniques

Edició de Núria Santamaria

Amb la col·laboració de Francesc Foguet

Escenes Europees, 1

PUNCTUM

La col·lecció «Escenes Europees», coordinada
per Francesc Foguet i Núria Santamaria,
és una iniciativa del Grup de Recerca
en Arts Escèniques de la Universitat Autònoma
de Barcelona.

Primera edició: desembre de 2015

© 2015, dels textos, els seus autors

© 2015, d'aquesta edició, Punctum & GRAE

Reservats tots els drets

Dissenyat i compost per Quadrati
Imprès per Arts Gràfiques Bobalà
Enquadrernat per Enquadrernacions Prats XXI

ISBN: 978-84-943779-0-7

DIPÒSIT LEGAL: L 1184-2015

Taula

Pròleg 11

Preface 19

I Brúixoles

Pénétrer la frontière: un théâtre du franchissement 29
EMMANUEL WALLON

Trascendencia y barbarie 47
JOSÉ A. SÁNCHEZ

Expressivisme sense barreres: teatres i fronteres en el retaule
de la desintegració, les pantalles, la mediació i l'avarícia 63
MANUEL MOLINS

II Les fronteres com a tema

Borders, Thresholds and Crossings: Liminal Spaces in Post-
1989 British Theatre 95
MIREIA ARAGAY

The "Third Space" of the Border Subject in Transit in Brian
Friel's *Philadelphia Here I Come!* 109
HATICE EŞBERK

El *Othello* de Ostermeier: El otro-europeo 117
DAVID EUDAVE

The Geopolitics of European Theater: Tom Stoppard, David
Edgar, Harold Pinter 131
BRIGITTE GAUTHIER

National Frontiers on Stage: An Ironic Reality in Europe 147
JOHN LONDON

Una mirada al abismo desde el exilio: Crisis de la representa-
ción y dilemas éticos en *La fragilitat de la memòria*, de Victoria
Szpunberg 169
GINO LUQUE BEDREGAL

Ambivalent Borders In David Greig's <i>Europe</i> (1994)	183
VERÓNICA RODRÍGUEZ MORALES	
On The Borders Of Everydayness: The Thematic Motif Of Migration And Expatriation In Dramaturgy As An Indicator Of Social Attitudes	197
PANAGIOTA SOTIRCHOU	
Heading Elsewhere: Europe as Utopia in British Theatre	205
MARILENA ZAROULIA	

III Les fronteres com a pràctica

Exploracions i deambulacions creatives

(Altres) espais per a l'escena: Els espais escènics del cicle <i>Bona gent</i> , de Roger Bernat	223
IVAN ALCÁZAR SERRAT	
Aproximació a les incursions i apostes frontereres en els espectacles d'Angélica Liddell	245
MERCÈ BALLESPÍ I VILLAGRASA	
Tecnologías digitales interactivas: <i>Cotrone</i> , de Marcelí Antúnez, y la difuminación de las barreras entre espacio, acción y narración	255
TAISMA CAPARRÓS PÉREZ	
Une passion de Bach en mouvement. Hybridation et choralité dans <i>Pitié !</i> , d'Alain Platel and Fabrizio Cassol	265
SERGE DAMBRINE	
«Peeping Through the Theatre Curtain»: The Early Musical Actions of Joan Brossa and Josep M. Mestres Quadreny (1962–1966)	279
GERMÁN GAN QUESADA & HELENA MARTÍN NIEVA	
Las tentaciones de Hermes	293
VÍCTOR MOLINA & RIIKKA LAAKSO	
Living in a Terminal	307
ELENA MARCEVSKA	

The Theatre of debbie tucker green: A Dramaturgy of the Border	319
ENRIC MONFORTE	
Els límits del món en un <i>País sense paraules</i>	333
KÁTIA PAGO CABANES	
Apuntes para una <i>Orestíada</i> sudafricana: la frontera con lo clásico en el teatro de Yael Farber	347
DANIELA PALMERI	
Literature des Unworts	361
TERESA ROSELL NICOLÁS	
Una Europa sense atributs? Espectacles basats en textos no dramàtics als Països Catalans entre les temporades 1999–2000 i 2009–2010	373
XAVIER SERRAT I BRUSTENGA	
Europe–Running on Rails? The Orient Express as Border-Crossing Myth and Theatrical Experiment	387
DOROTHEA VOLZ	
En el umbral hacia lo otro: sistemas, límites, transgresiones entre el teatro y el mundo	397
FRITHWIN WAGNER-LIPPOK & CHRISTINA SCHMUTZ	
<i>Cargo Sofia</i> by Rimini Protokoll as Transit on the Threshold: A Performative Crossing of European Borderlines Within the Own City	407
ANNIKA WEHRLE	

Exploracions i deambulacions teòriques

Quan la frontera esdevé pantalla... o la teoria dels dispositius aplicada a l'anàlisi de la relació teatral: cap a una lectura inter-medial de la quarta paret	417
FABRICE CORRONS	
Límits i limitacions del pensament europeu: el teatre contemporani com a espai habitable	435
DIANA GONZÁLEZ MARTÍN	

Ciutats del teatre a les fronteres urbanes: La Cartoucherie al Bosc de Vincennes de París i la «Ciutat del teatre» a Montjuïc, Barcelona 445

ANTONI RAMON GRAELLS & GUILLEM ALOY BIBILONI

No Encounter Without Border. The Fractal Dimension of the Actor-Spectator Relationship 465

GABRIELE SOFIA

IV Sobre llengües i identitats nacionals

La recepció del teatre català a França (1990–2010): abast i límits 485

ANTONIA AMO & JORDI LLADÓ

Scottish Borders, Linguistic Boundaries and «The Border» 503

IAN BROWN

Sono io/Ich bin? La polièdrica identitat nacional a través del gènere líric entre els segles XIX i XX 517

FRANCESC CORTÈS

The Crossing of Frontiers: National Theatre and Devolution in Contemporary Wales 531

ANWEN JONES

From the Outside Looking In: Notes Towards a Post-Imf Greek Dramaturgy 539

AKTINA STATHAKI

V Ponts i salconduits

La integració del paradigma de la diversitat a les institucions escèniques de Catalunya 551

JORDI BALTA

Les enjeux politiques et artistiques du théâtre de l'immigration et de la scène «beur» en France 565

SOURIA SAHLI-GRANDI

Breaking Down Sensory Barriers: Opera Accessibility for Audiences with Differing Visual and Hearing Ability	579
SARAH EARDLEY-WEAVER	

VI Annexos

La frontera, un concepto ineludible?	595
The Border, an Unavoidable Concept?	599

Pròleg

Een begin verdwijnt nooit, zelfs niet met het einde

(“Un començament no desapareix mai, ni tan sols amb un final.”)

Harry Mulisch, *De aanslag* (1982)

De fronteres i arts escèniques inaugura la col·lecció d'assaig i estudis, «Escenes Europees», associada de forma nuclear a les activitats investigadores impulsades pel Grup de Recerca en Arts Escèniques (GRAE) de la Universitat Autònoma de Barcelona. El GRAE és un grup de recerca emergent, reconegut i finançat per l'Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca (AGAUR) de la Generalitat de Catalunya (2009 SGR-1034), que aplega investigadors dels fenòmens espectaculars, vinculats a universitats catalanes i estrangeres, amb l'objectiu de crear una estructura de recerca estable, bo i tenint com a principal marc de referència els estudis teatrals europeus.

Els recursos econòmics pervinguts del Departament d'Economia i Coneixement de la Generalitat de Catalunya, atorgats el 2009, han estat decisius per posar en marxa una plataforma per estimular i divulgar la investigació a Catalunya sobre l'espectacle, i per començar, si més no, a establir xarxes de cooperació amb grups de recerca del país o d'altres indrets, interessats en els mateixos camps de coneixement, d'experimentació i de creació.

La vasta heterogeneïtat de l'àrea d'estudi a què ens dediquem —les arts escèniques—, la multitud de parcel·lacions conceptuals i d'enfocaments metodològics que admet i les derives pràctiques que implica han permès que el GRAE es constituís com un paraigua folgat per acollir investigadors de formació i especialització diferents. Val la pena de subratllar que un dels grans reptes de la nostra aliança ha estat resoldre la suma de maneres i d'interessos dels seus components. Hem intentat, així doncs, donar continuïtat a línies de treball obertes des de fa anys per cadascú (tingueu com a exigua llista de matèries: l'arquitectura teatral i les relacions dels espais per a espectacles amb el traçat urbanístic de les ciutats, el teatre polític britànic contemporani, les dramatúrgies no-textuals, els espectacles per a infants i joves, la construcció dels repertoris nacionals, el teatre català, el teatre roma-

nès, la història i la crítica teatrals, la formació d'actors i performers, etcètera). En paral·lel, hem hagut de trobar vies per eixamplar els camps d'indagació particulars i construir espais d'afinitat i confluència per tal de generar una proposta col·lectiva de prou densitat acadèmica, i de prou pertinència social com per fer-nos visibles per als sectors professionals del nostre entorn i per presentar-nos a la comunitat científica amb un esperit de col·laboració que pugui ser atès i comprès.

El pal de paller que ha articulat, finalment, la primera etapa de funcionament del GRAE ha estat l'afany de repensar sobre algunes de les «altres Europes» que els escenaris contemporanis ens podien fer avinents, més enllà dels tractats oficials. A partir d'aquest eix, el col·lectiu de recerca es va inclinar a fer atenció, des de perspectives plurals, a quatre grans variables: a) la configuració d'una idea d'Europa i d'una hipotètica europeïtat teatral en les diverses dramaturgies; b) les relacions de les dramaturgies europees amb el teatre català; c) la projecció internacional de les companyies i els dramaturgs catalans, i d) l'atenció a les dramaturgies més minoritàries.

Com tal vegada es pot inferir dels plantejaments suara mencionats, la labor de recerca i reflexió del GRAE està governada per la complexitat dialèctica que pot establir-se entre el cèntric i el marginal, entre els models prestigiats, prestigiosos i prestigiants, d'una banda, i les alternatives subreptícies, bandejades, evanescents, de l'altra. Les categories d'aquesta polaritat —que no vol ser entesa com a pugna, sinó com a amalgama— afecten els mètodes i els procediments de recerca, els àmbits d'investigació, i, naturalment, els temes i els angles d'abordatge; per això, el joc d'identificacions, tensions i contrastos que des d'un racó del continent establím amb allò que copsem, pressuposem, recusem o anhelem com a europeu ens va semblar un motor idoni per al debat i l'estudi de qüestions que afecten de forma neuràlgica les dinàmiques creatives dels escenaris d'aquests darrers anys.

I, si es tractava d'incorporar-se a uns debats que continuem jutjant decisius —potser avui encara més que fa un parell o tres d'anys—, un de les millors camins era convertir-nos en amfitrions d'un fòrum internacional que, bo i servint de carta de presentació del GRAE davant dels nostres col·legues, atansés l'especulació a aspectes que podien fer perceptibles aquelles «altres Europes» que nosaltres sentim com a pròximes i que solen quedar enfonyades en compartiments

minoritaris (econòmics, lingüístics, racials...), és a dir, secundaris; és a dir, subsidiaris.

Des d'una òptica escorada com la nostra, vàrem considerar que podria ser rendible col·locar en el punt de mira del primer dels nostres simposis internacionals el concepte de «frontera» i les seves relacions amb les arts escèniques a Europa. El lector interessat pot trobar en l'annex d'aquest volum la crida a la participació que vàrem llançar als estudiosos d'arreu, on sintetitzàvem els termes en què aspiràvem a promoure l'intercanvi d'idees i la justificació de la rellevància que la inestabilitat i la mutabilitat d'allò convencionalment considerat com a límit té en l'ordit polític, social, històric i cultural d'Europa, i també —no podia ser altrament— en la pràctica i l'estudi de les arts escèniques actuals.

Vàrem organitzar el congrés en tres seccions per afavorir la coincidència de matèries i especialistes. Fixàrem, doncs, una primera secció sobre les «fronteres tangibles», que es prestava a discutir sobre espais i geografies físiques, sobre perímetres territorials i nacionals o sobre l·lindes econòmiques de les arts escèniques a Europa. La segona secció, destinada a les «fronteres intangibles», pretenia posar en relació l'activitat creativa dels escenaris amb les elaboracions ideològiques, les creences, els prejudicis que referendaven o combatien tanques i barreres de distinta espècie. Finalment, la tercera secció se cenyia a les «fronteres expressives», on es podien aixoplugar els treballs sobre concurrències, hibridacions i transfusions de les llengües i llenguatges que afluïxen en les pràctiques dramàtúrgiques i performatives contemporànies.

El nombre de propostes que vàrem rebre durant els mesos de la convocatòria ens va confirmar que el tema era de prou amplitud i de prou importància com per atreure molts investigadors catalans i de fora de la nostra òrbita nacional. Hem d'agrair, en aquest punt, la generosa complicitat dels savis externs al nostre grup que varen avenir-se a exercir de comitè científic: Jean-Luis Besson, de la Université Paris X-Nanterre; Maria Delgado, de la Queen Mary, University of London; Enric Gallén, de la Universitat Pompeu Fabra, i Mercè Sau-mell, de l'Institut del Teatre de Barcelona van fer una diligent selecció de les proposicions que ens varen arribar. El seu suport ha valgut per a nosaltres tant o més que el seu impecable arbitratge.

Dins del capítol de les contribucions alienes a la nostra corporació investigadora, hem de remerciar molt especialment els experts que van acceptar la nostra invitació per compartir el seu mestratge, tant a través de les conferències que varen impartir en les sessions plenàries —Manuel Molins, assagista i dramaturg; José Antonio Sánchez de la Universidad de Castilla-La Mancha, W.B. Worthen del Barnard College-Columbia University i Emmanuel Wallon l'Université Paris Ouest Nanterre-La Défense—, com a través d'una interessant taula rodona, que per malaurades raons tècniques no hem pogut transcriure. Phil George, del National Theatre de Gal·les; Domènec Reixach, del Théâtre de l'Archipel de Perpinyà, i el finès Kristian Smeds, de l'Smeds Ensemble, hi varen exposar i discutir, com a gestors i artistes, els seus punts de vista sobre els nacionalismes i els teatres nacionals en l'Europa contemporània.

Atesa la rica heterogeneïtat de les aportacions al nostre fòrum, hem optat per redistribuir els treballs d'acord amb uns blocs diferents dels que havien vertebrat inicialment la trobada per tal de facilitar al lector un mapa un xic més precís dels principals territoris temàtics fressats pels estudiosos de l'encontre. És clar que aquí tampoc les fronteres no són nítides i que en bona part dels estudis hi ha passes, franques o implícites, cap als assumptes que es discuteixen en els altres blocs. Aquestes il·lacions són, probablement, la prova més convincent de l'orgànica complexitat dels assumptes que estudiem i del disseny de brindar-los anàlisis atentes i comprensives.

Hem agrupat les conferències plenàries en un apartat inicial intitulat «Brúixoles», perquè l'abast i la profunditat amb què hi són plantejats temes cardinals del simposi resulta extraordinàriament orientativa. Orientativa no significa allisonant o adoctrinadora, sinó indicativa, escrutadora, antierràtica. A diferència dels altres apartats, aquest primer respecta l'ordre de participació dels conferenciants i recull, en primer terme, la conferència inaugural d'Emmanuel Wallon, que va posar sobre la taula els dilemes que recorren un continent que, segons ell, «il·lustra en el seu paroxisme la paradoxa de la frontera», vist que les maniobres polítiques per afavorir la circulació de segons quins individus, segons quines mercaderies i segons quines idees xoquen amb el vertiginós huracà de la globalització i de la insalvable presència del foraster. Al dibuix d'una realitat intricada, s'hi afe-

geix la duradora influència d'un imaginari ple de tendenciosos llocs comuns que intel·lectuals i artistes han ajudat a sedimentar, en alguns casos, i han procurat demolir, en d'altres.

W. B. Worthen va traslladar l'eix especulatiu al terreny dramtològic, demanat-se si el «teatre dramàtic» en els termes reductius amb què s'ha formulat en els darrers temps ha arribat a existir mai. A través del repàs de l'evolució de les tecnologies de l'escriptura (manuscrita, mecanografiada, digital), convidava a reconsiderar les fronteres entre el vell i el nou, el dramàtic i el postdramàtic, i el grau d'emancipació de l'espectador que tant l'escriptura com l'escenificació possibiliten. No ens ha estat possible, tanmateix, aplegar la intervenció del professor Worthen en aquest volum, com hauríem volgut, perquè el nostre convidat ha compromès l'estudi amb el seu editor.

Afortunadament, sí que comptem amb el treball de José A. Sánchez que introdueix un altre biaix a la reflexió observant i desmuntant alguns del processos de metaforització vinculats a la idea de frontera: la frontera de la pell com a folre d'un cos que estotja la identitat, la frontera del coneixement com a metàfora solidària amb la llinda colonial, la frontera identitària com a perversa impostació del sedàs econòmic, etcètera. El desvetllament de la mecànica del partit pres, permet concebre alternatives per tal de generar un nou tipus de propostes escèniques i discursives més democràtiques, atentament respectuoses amb les diferències.

La conferència de cloenda de Manuel Molins té la virtut de recuperar bona part de les inquietuds que van sobrenedar durant tot el congrés respecte a la dilució de valors i la uniformització de segons quins discursos, tot posant en evidència les paradoxes, les contradiccions i les febleses dels sistemes que les patrocinen, i contrarestant-ne la idea de la inevitabilitat de la seva imposició. Des d'aquesta positiva combativitat, conciliadora de raó i sentiment, superadora de reduccionismes excloents, Molins suggereix nous paràmetres per repensar les formes i funcions del teatre en un món convuls i canviant, tot dibuixant la proposta d'un teatre ecumènic, amatent a copsar totes les cares del real i de les figuracions que se'n destillen, a través d'una «comprensió» emancipadora i humanística.

El valuós pom d'atansaments acadèmics que es varen presentar i discutir durant la resta de la reunió s'han repartit en quatre grans

apartats. L'ordre intern d'aquests apartats és estrictament alfabètic, sense distingir les comunicacions de les ponències i sense brindar especial protagonisme a les que provenen de membres del GRAE, atès que totes les propostes varen passar el mateix sedàs del comitè científic.

«Les fronteres com a tema» congrega aquells treballs que es concentren particularment en les modelitzacions imaginatives sobre la frontera i els satèl·lits temàtics que l'acompanyen (identitat, europeïtat, estrangeritat, etcètera), incubades en creacions dramàtiques i performatives de diferents països. En aquest sentit, no sabríem dir si cal atribuir a l'atzar la presència majoritària d'anàlisis sobre autors britànics. Segurament, hi compta l'ascendent d'una tradició molt consolidada i dinàmicament promoguda, però potser també cal reconèixer-hi el valor d'un índex relatiu i «irònic» (per usar el mateix adjectiu que John London empra en la seva aportació) sobre els recels i les incomoditats que susciten determinades convergències europees en els ciutadans dels països més pròspers. Uns recels distints, per bé que complementaris, que també afloren en els països més baquetejats per les implacables polítiques comunitàries, com ara Grècia o Romania, i que també són revisats dins d'aquest apartat.

El bloc més extens del volum, «Les fronteres com a pràctica», descansa sobre dos hemisferis connivents: la pràctica artística va del bracet amb l'especulació teòrica. D'un costat, dins d'«Exploracions i deambulacions creatives», hi hem inclòs els papers que fan atenció a aquells artistes, com ara Marcellí Antúnez, Alain Platel o els Rimini Protokoll, que ocupen espais liminars o s'inclinen per la hibridació de tècniques i disciplines. De l'altre, dins l'epígraf de les «Exploracions i deambulacions teòriques», hi hem inserit les reflexions i propostes d'aquells estudiosos que presenten eines d'anàlisi innovadores, usurpen perspectives científiques i metodològiques provinents d'altres camps (arquitectura, neurobiologia) o serveixen un caràcter més assagístic.

En el capítol «Sobre llengües i identitats nacionals», s'hi poden trobar els treballs que examinen algunes particularitats sobre nacionalismes culturals —i cal entendre aquest terme en un sentit molt lax—, en els camps del teatre líric, la literatura dramàtica, l'expressió idiomàtica o la política institucionalitzadora. En la construcció d'una

identitat compten tant les imatges i els dispositius que es basteixen per afavorir la cohesió interna d'una comunitat com la projecció exterior que en sanciona el reconeixement. Per això, dins d'aquest apartat, també hi cap un interessant estudi sobre la recepció d'una petita cultura dramàtica com la catalana en l'àmbit d'una cultura robusta i reputada com la francesa.

El darrer bloc, l'hem etiquetat, forçant una mica la metàfora, «Ponts i salconduits», amb la intenció de donar un especial relleu a les aportacions que inclouen un marcat séc social i que no desestimen l'acció pràctica per tal de crear, a través de l'art, aquestes passarelles, tan necessàries, de reconeixement mutu.

Com a criteri d'edició general, hem optat per respectar, sempre que ha estat possible, els idiomes originals, tant dels treballs que es varen presentar al congrés de Barcelona com el de les citacions de les fonts que es mencionaven. Car el primer pas per a qualsevol entesa és l'intent d'escoltar l'altre en les seves formes d'expressió més genuïnes i, en el millor dels casos, descobrir-hi unes diferències que també podem fer nostres.

Núria Santamaria

Departament de Filologia Catalana, UAB–GRAE

Preface

Een begin verdwijnt nooit, zelfs niet met het einde
("A beginning never disappears, not even with the ending.")

Harry Mulisch, *De aanslag*

The collection of essays and studies entitled «European Scenes» begins with *On Frontiers and Performing Arts*. The collection grew out of the research activities of the Performing Arts Research Group (Grup de Recerca en Arts Escèniques, GRAE) at the Universitat Autònoma de Barcelona (UAB). The GRAE is an emerging research group recognised and funded by the Catalan government's Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca (AGAUR) (Generalitat de Catalunya, 2009 SGR – 1034) that brings together people affiliated to universities in Catalonia and elsewhere in the world who conduct research on the performing arts. The purpose of the research group is to create a stable research structure whose main reference framework is European theatre studies.

Funding awarded by the Catalan government's Ministry of Economy and Knowledge in 2009 was essential to launch a platform to stimulate and disseminate research in Catalonia on the performing arts and to begin to set up networks to cooperate with other domestic and foreign research groups interested in the same areas of knowledge, experimentation and creation.

Because performing arts is such a broad field, with many possible conceptual branches and methodological approaches, and because the field has many offshoots in practice, the GRAE was set up as a broad umbrella body for researchers from a range of backgrounds and specialist fields. We should stress that one of the great challenges of our partnership has been to accommodate the range of approaches and interests among our members. We have thus tried to provide continuity to the lines of work already embarked upon in the past by our members. These include theatre architecture and the relationships between performance venues and the urban layout of cities, contemporary British political theatre, non-textual theatre, performances for children and young people, the building of national repertoires,

Catalan theatre, Romanian theatre, theatre history and criticism, and training for actors and performers, to name but a few. At the same time we have had to find ways to expand certain fields of research and build affinities to create a collective proposal that is academically dense enough and socially pertinent enough to make us visible to professional sectors in our setting and to enable us to present ourselves to the scientific community with an openness to cooperate so that we will be welcomed and understood.

The foundation built by the first stage of the GRAE research group's life has been the desire to rethink some of the «other Europes» (beyond official treaties) that contemporary theatre stages have been able to remind us of. Based on this foundation, the research group decided to focus on four main variables from a diverse range of perspectives: a) shaping an idea of Europe and a hypothetical European style of theatre in the various approaches to dramaturgy; b) the relationships between European drama and Catalan theatre; c) the international presence of Catalan theatre companies and playwrights; and d) an interest in minority forms of theatre.

As perhaps can be inferred from the aforementioned approaches, the GRAE's research and reflection is governed by the dialectical complexity that can be established between the central and the marginal, between the privileged, privileging, prestigious models on the one hand and surreptitious, outcast, evanescent alternatives on the other. The categories that form this polarity, which should be understood as an amalgam rather than as a struggle, affect the research methods and procedures used, the fields researched, and, naturally, the topics covered and approaches adopted. Consequently, the set of identifications, tensions and contrasts that we establish from this corner of the continent through what we embrace, assume, challenge or crave as European seemed the perfect fuel for debating and analysing issues that have decisively affected the creative dynamics of the stage in recent years.

One of the best ways of accomplishing our objective of becoming part of debates that we continue to believe are necessary (perhaps more so now than two or three years ago) was to become the hosts of an international forum. Such a forum would allow us to introduce the GRAE to our colleagues, but more importantly would attract specula-

tion regarding aspects that could make those «other Europes» visible, the «other Europes» that we perceive as being close by and that are usually concealed by being pigeonholed as minorities (economic, linguistic, racial, etc.), i.e. as secondary, as subsidiary.

From our slanted perspective we believed it could be helpful to make the concept of «frontier» and its relationship with the performing arts in Europe the focal point of the first of our international symposia. The Appendix contains the call for participation we sent to scholars around the world in which we summarised the terms in which we hoped to promote the exchange of ideas. It also contains a justification of why the instability and mutability of what is conventionally considered peripheral is relevant in Europe's political, social, historical and cultural order and, of course, in the practice and study of the performing arts today.

We divided the conference into three sections to help ensure that the subjects and specialists matched. The first section, on «tangible borders», aimed to foster a discussion on the physical spaces and geographies, regional and national perimeters and economic boundaries of the performing arts in Europe. The second section, on «intangible borders», aimed to link the creative activity of the stage to the ideological formulations and the beliefs and prejudices advocated or opposed by fences and barriers of different kinds. Finally, the third section dealt with «expressive borders», covering papers on concurrences, hybridisations and transfusions of the languages and uses of language that abound in contemporary theatrical and performative practices.

The number of proposals we received over several months after we published the call confirmed that the subject was broad enough and important enough to attract many researchers from Catalonia and further afield. At this point we should thank the generous support provided by scholars from outside our group who agreed to form the scientific committee: Jean-Louis Besson (Université Paris Ouest Nanterre La Défense); Maria Delgado (Queen Mary University of London); Enric Gallén (Universitat Pompeu Fabra); and Mercè Saumell (Institut del Teatre de Barcelona) diligently chose which papers to accept from those submitted. Their support was just as important — if not more so — than their impeccable arbitration.

For contributions from outside our research group, we must particularly thank experts who accepted our invitation to share their knowledge, both through the lectures given during the plenary sessions by Manuel Molins (essayist and playwright), José Antonio Sánchez (Universidad de Castilla-La Mancha), W.B. Worthen (Barnard College, Columbia University) and Emmanuel Wallon (Université Paris Ouest Nanterre La Défense) and through the interesting round-table discussion, which unfortunately we were unable to transcribe for technical reasons. Phil George of the National Theatre Wales; Domènec Reixach of the Théâtre de l'Archipel in Perpignan and the Finn Kristian Smeds of the Smeds Ensemble presented and discussed their viewpoints as artistic directors and artists on nationalisms and national theatres in contemporary Europe.

Given the wide variety of contributions made at our forum, we have decided to reorganise the work into different categories than those initially chosen for the symposium. This reclassification will provide readers with a slightly more accurate map of the main thematic regions covered by scholars at the symposium. Obviously the frontiers between these thematic regions are also rather blurred, with many of the studies containing explicit or implicit links to the topics discussed in the other blocks. These references are probably the most convincing evidence of the organic complexity of the topics we are studying and of the desire to analyse them carefully and integrally.

We have grouped together the plenary lectures in an initial section entitled «Compasses», since the scope and depth that was used in the symposium allows us to navigate our way through its cardinal topics. This is not meant as a hard-and-fast roadmap, but is intended to give a sense of the topics' form and structure, and suggest potential ways to approach the texts. Unlike the other sections, this first section is in the order in which the lectures were given at the symposium. It thus begins with Emmanuel Wallon's opening lecture, in which he outlines the dilemmas that are present on a continent that, he believes, «illustrates the border paradox in its paroxysm», since political manoeuvres to support the circulation of certain individuals, goods and ideas clash with the sweeping hurricane of globalisation and the unavoidable presence of the alien. An additional layer is added to this picture of an intricate situation: the lasting influence of a mindset plagued by

platitudes that some intellectuals and artists have helped to ingrain and others have sought to demolish.

W.B. Worthen moved the speculative discussion to the realm of the stage, questioning whether «dramatic theatre», in the reductive sense posited in recent times, ever really existed. Looking at the succession of writing technologies (manuscript, print, digital), he called for the boundaries between the old and new, dramatic and post-dramatic, to be reconsidered. He also questioned to what extent writing and performance can emancipate the spectator. Unfortunately we are unable to publish his lecture here because of an agreement he has with his publisher.

However, we have been able to include the lecture delivered by José A. Sánchez. He introduced another slant on the topic, observing and disassembling some of the metaphorisation processes linked to the idea of borders: that of the skin as the border of a body that houses identity, the border of knowledge as a metaphor for solidarity with the colonial boundary, the border of identity as a perverse projection of the economic sieve, etc. Now that we have seen how these processes operate we can devise alternatives to generate a new, more democratic type of performance and discourse proposal that properly respects differences.

Manuel Molin's closing lecture took up some of the concerns that were raised throughout the conference concerning the dilution of values and the move towards uniformity of certain discourses. He highlighted the paradoxes, contradictions and weaknesses of the systems that support these changes and argued against the idea that they are inevitable. Based on this positive confrontation that reconciles reason and emotions and rises above the exclusion of reductionism, Molins proposed new parameters to rethink the forms and functions of theatre in a turbulent, changing world, painting a picture of an ecumenical theatre that is eager to grasp all faces of the real and of the resulting figurations through an emancipating, humanistic «understanding».

The valuable array of academic papers presented and discussed during the rest of the meeting have been split into four main sections. The contents of each section are in strict alphabetical order, with no distinction made between papers and talks and no special status

given to those by GRAE members, whose proposals passed through the same filter, the scientific committee.

«Borders as a subject» contains works that specifically focus on imaginative modelling of borders and accompanying satellite themes (identity, Europeanness, foreignness, etc.), as developed in the dramatic and performative works of different countries. We are unable to say whether it is mere coincidence that most of the analyses focus on British authors. One important factor is probably the fact that there is a firmly established tradition that is promoted dynamically. But perhaps another factor is the relative, ironic (to borrow London's adjective in his contribution) signs of the mistrust and inconvenience that certain forms of European harmonisation arouse among citizens of the wealthiest nations. Different yet complementary types of mistrust also flourish in countries that are hit hardest by ruthless European Union policies, such as Greece and Romania, and these suspicions are also reviewed in this section.

The largest section, «Borders as a Practice», looks at two colluding hemispheres: artistic practice goes arm in arm with theoretical speculation. In «Creative Explorations and Wanderings», we have included the papers that deal with artists such as Marcellí Antúnez, Alain Platel and the Rimini Protokoll artists, who occupy liminal spaces or prefer to produce a hybrid that combines techniques and disciplines. In «Theoretical explorations and wanderings», meanwhile, we have included the thoughts and proposals of scholars who present innovative analysis tools, adopt scientific and methodological perspectives from other fields (architecture, neurobiology), or produce more essay-like documents.

The chapter «On National Languages and Identities» contains work that examines some of the specificities of cultural nationalisms (in the broadest of senses), in lyric theatre, dramatic literature, idiomatic expression and the policy of creating institutions. In identity-building, the images and devices created to support a community's internal cohesion and the external projection that demonstrates the community's recognition are equally important. For this reason the section also includes an interesting study on how a small drama culture like Catalan-language drama is received within a solid, renowned culture like that of France.

The title of the final section pushes the metaphor a bit: «Bridges and Safe Conducts». The section aims to highlight contributions that include a marked social slant and do not neglect practical action to build these vital bridges of mutual recognition through art.

We took an editorial decision to respect, in so far as possible, the original language of the work presented at the Barcelona conference and of the citations given, since the first step towards any kind of agreement or understanding is to try to listen to the Other in his or her most genuine forms of expression, and if possible, to discover differences that one can make one's own.

Núria Santamaria

Departament de Filologia Catalana, UAB–GRAE

Translated by Timothy Barton

I Brúixoles

Pénétrer la frontière: un théâtre du franchissement

EMMANUEL WALLON *Université Paris Ouest Nanterre –La Défense*

Summary: In art as in politics, two kinds of discourses confront the subject of frontier. The first one, with a cosmopolitan inspiration, emphasizes the end of the world inherited from the Treaty of Westphalia (1648) and the overcoming of Nation-States whose desire for conquest and rivalry without piety have torn Europe and covered the rest of continents in blood for over four centuries. It highlights the role of international organisations — governmental or not —, the emergence of an international law — from commercial field to criminal matters —, the development of an intercultural dialogue among peoples, fuelled by tourism, business and migration. Pursuing the Kantian dream of universal peace and the humanistic quest for a universal, its supporters give many examples of porosity, even of the dilution of political or administrative boundaries, which would try to circumscribe the human groups and assign them to a territory. His detractors readily acknowledge the ease of crossing given to the elite; whose passport, bankcards, the smartphone and season tickets at consortiums of airlines open all doors in front of them. They remind us, however, that crowds of poor or condemned people are still up against the obstacles that the powers that be lay out in front of them to channel their flow and keep them in a subjugated condition. It may be possible to agree with them on this fact: the postmodern frontier, instead of segmenting independent entities, even when self-sufficient as in the past, is a control device for classifying subjects as political entities involved in globalization to varying degrees and with different specialties, to regulate the movement of capital, goods, labour, ideas and even cultures.

Keywords: Art, Border, Foreigner, Globalisation, Representation

Mots-clés: art, frontière, étranger, globalisation, représentation

La frontière est encore affaire de guerre (Jouannais et Dufour 2011). En art comme en politique, deux ordres de discours s'affrontent à son endroit. Le premier, d'inspiration cosmopolite, insiste sur la fin du monde hérité du Traité de Westphalie (1648) et le dépassement des États-nations dont les appétits de conquête et les rivalités sans merci ont déchiré l'Europe et ensanglanté les autres continents durant quatre siècles. Il met en valeur le rôle des organisations internationales, gouvernementales ou non, l'émergence d'un droit

NOTE: Une version abrégée de ce texte sera publiée dans un n° spécial de la revue *Alternatives Théâtrales* (Bruxelles, 2012) sur «Les frontières liquides», avec l'aimable autorisation du GRAE et de l'Universitat Autònoma de Barcelona.

supranational, du champ commercial au domaine pénal, l'essor d'un dialogue interculturel entre les peuples, alimenté par le tourisme, le négoce et les migrations. Poursuivant le rêve kantien de paix universelle et la quête humaniste d'un universel, ses partisans donnent maints exemples de la porosité, voire de la dilution des limites politiques ou administratives qui prétendaient circonscrire les groupes humains et les arrimer à un territoire. Leurs détracteurs reconnaissent volontiers la facilité de franchissement concédée aux élites dont le passeport, la carte bancaire, le *smartphone* et l'abonnement à un consortium de compagnies aériennes ouvrent toutes les portes devant elles. Ils rappellent en revanche que des foules de personnes démunies ou réprouvées buttent encore sur les obstacles que les pouvoirs dressent devant elles pour canaliser leur flux et les maintenir dans une condition inférieure. Il sera peut-être possible de les mettre d'accord sur ce constat: la frontière postmoderne, au lieu de segmenter des entités indépendantes voire autosuffisantes comme par le passé, constitue un dispositif de contrôle permettant de qualifier comme sujets politiques des entités impliquées dans la mondialisation à des degrés divers et avec des spécialités distinctes, afin de réguler la circulation des capitaux, des marchandises, de la main d'œuvre, des biens culturels et même des idées.

Lignes virtuelles et barrières matérielles

Le sociologue Zygmunt Bauman a dépeint le tableau accablant de ce qu'il appelle *La Vie liquide* (2006) ou *Le présent liquide* (2007), un magma en perpétuel mouvement dans lequel des individus atomisés, réduits à l'état de consommateurs compulsifs, dérivent en jetant l'ancre dans les illusoires abris identitaires qu'ils prennent pour des ports. L'éloge de la liquidité inspire néanmoins de nombreux orateurs dans les milieux intellectuels. Il est flatteur de se dire l'héritier des philosophes, des peintres, écrivains, musiciens et comédiens qui ont abattu les remparts des cultures nationales en pérégrinant à travers l'Europe, quelquefois même entre l'Occident et l'Orient. Les artistes sont épris de voyages, de rencontres, de collaborations tous azimuts. Ils défendent résolument l'idée que l'identité se construit au contact de l'altérité. Ils font valoir que les expériences de la création

procèdent de croisements entre les langues, les formes, les genres et les styles, qu'elles déplacent ou transpercent d'autres lignes, celles qui sont censées séparer les arts en disciplines étanches les unes par rapport aux autres. Malgré la gamme des divergences qui peuvent les disperser entre cent courants, sinon les opposer sur certains aspects de la question, les avocats de la communion entre les peuples et les artisans de la subversion des genres inclinent ensemble à célébrer les avancées de la technique, notamment la numérisation qui accélère la déterritorialisation des productions, la dématérialisation des œuvres et l'intensification des échanges.

Ce credo soulève des objections sérieuses chez ceux qui vérifient chaque jour le caractère tangible des failles quadrillant la planète. Les géographes observent la résurgence de la frontière, de la Baltique aux Balkans, à la fin du *xx*^e siècle, et du Soudan jusqu'à la Belgique, peut-être, au début du *xxi*^e. Plus de 26.000 km de frontières interétatiques —sans compter celles que les Nations Unies refusent de reconnaître, comme en Abkhazie, Ossétie ou Transnistrie— ont été créées depuis 1991, estime l'un d'entre eux, Michel Foucher (2007), qui met en évidence la permanence du double caractère matériel et symbolique de ces «dyades» à l'époque d'Internet. Les prévisionnistes en mal de croissance y voient un outil de répartition des ressources inexploitées, en particulier celles des pôles et des fonds marins. Des fugitifs éprouvent sa résistance au long du Rio Grande coulant entre le Mexique et les États-Unis, de part et d'autre du 38^e parallèle nord séparant les deux Corée, sur les crêtes du Cachemire disputées entre l'Inde et le Pakistan, ou bien face à la muraille de sable (renforcée par des mines et des radars) de 2.720 kilomètres édifié par le roi du Maroc de 1980 à 1987 pour isoler le Sahara occidental de l'Algérie et de la Mauritanie (Vandeweerd 2011).

Innombrables sont ceux qui se heurtent à la réalité physique et à la densité politique du vieux *limes*. Pour les Romains ce terme désignait indifféremment la bordure ou le chemin, un tracé fortifié permettant de protéger des terres soumises ou une voie de passage menant vers de nouvelles conquêtes. Autrement dit, la frontière eut, dès la première tentative de circonscrire et de compartimenter le continent européen à l'échelle d'un empire, la double nature de coupure et de couture. L'ambiguïté du concept a perduré mais cela n'ôte rien au tranchant

de la ligne. Qu'il s'agisse d'un mur de béton comme à Jérusalem, d'une double frise de barbelés comme à Ceuta, d'une clôture métallique comme à Belfast, de barrages entre des blocs d'immeubles comme à Nicosie, d'une barrière électronique comme en Arizona ou d'une cloison de verre Securit comme à Roissy, la frontière tranche dans le vif de la chair sociale, entre des populations, des familles, des quartiers. Quand elle disparaît du paysage, réduite à de vagues alignement de bidons à travers le désert, elle reste le cimetière des malheureux qui tentent de la franchir depuis le Mali, le Niger ou le Burkina Faso.

Noyés dans la frontière

D'autres étendues, bien liquides celles-là, engloutissent les transfuges. Il est impossible d'estimer combien de corps le Mékong a charrié depuis 1975, ceux des Hmongs pourchassés par le régime de Vientiane, des opposants et surtout des miséreux qui tentèrent de fuir le Laos en gagnant la rive thaïlandaise. Une grande partie des 1.500 «disparus du Beach» finirent dans le Congo en 1999. Ces réfugiés, rapatriés de Kinshasa à Brazzaville sur la foi d'un accord de paix, furent enfermés vivants dans des conteneurs que le général Moko Hillaire (accrédité comme attaché militaire de l'Ambassade du Congo à Paris en 2011), sous les ordres du président Denis Sassou Nguesso, fit souder après leur agonie puis jeter dans le fleuve.¹ C'est encore à bas bruit, dans la chronique hebdomadaire des drames de l'immigration clandestine, que se noient des hommes, des femmes et des enfants qui rêvaient d'Europe. Sillonnée par les garde-côtes qui repoussent les embarcations surchargées, la Méditerranée rejette ses cadavres sur les plages fréquentées par les estivants. On estime à plus de 8.000 les victimes de ces naufrages depuis 1988, dont 2.500 environ dans le Canal de Sicile, entre les côtes africaines et l'Italie.

¹ Voir *La Folie de Janus*, hommage aux disparus du Beach du Congo-Brazzaville, sur un texte de Sylvie Dyclo-Pomos (2007), mis en scène par Judith Depaule, compagnie Mabel Octobre, avec Ludovic Louppé, créé à Brazzaville le 18 décembre 2006, repris à Confluences (Paris), du 10 mars au 22 mars 2009, DVD disponible sur www.mabeloctobre.net/creations/la-folie-de-janus/. Sur la guerre civile au Congo-Brazzaville, voir aussi la pièce écrite, mise en scène et interprétée par Dieudonné Niangouna, *Les Inepties volantes* (2010), créée au Festival d'Avignon le 10 juillet 2009.

La sanctuarisation du territoire national a ses adeptes dans les dictatures comme dans les démocraties. L'enceinte s'inscrit le cas échéant dans le parpaing ou l'acier, elle agit par la contrainte — c'est-à-dire par les armes à feu, les menottes et les bâtons qui font dorénavant office de glaive — mais elle opère surtout par le droit. Estompée jusqu'à s'effacer ou presque entre les pays de l'Union européenne, elle a été consolidée tout au long de son périmètre. L'espace Schengen est à la fois délimité par les frontières externes des États membres et déterminé par les règles applicables à la délivrance de papiers aux étrangers «extracommunautaires», à la rétention administrative des contrevenants, à leur reconduite du pays de séjour au pays d'entrée et, pour finir, à leur expulsion vers le pays d'origine. Ouverte, la frontière est la garante du droit d'asile; fermée, elle est la plaie des réfugiés. Cependant elle ne sert pas que de bouclier aux hérauts de la préférence nationale ou de repoussoir aux défenseurs de la liberté de circulation. Elle est également un instrument pour l'établissement d'une identité administrative, la condition de l'appartenance à une collectivité politique, l'indice d'une possible différenciation linguistique ou culturelle, le symbole de la distinction entre diverses catégories de la pensée, bref un facteur de définition dont la pertinence persiste aussi bien en économie qu'en philosophie.

Les thuriféraires de la frontière influencent des tendances très variées, de la gauche souverainiste à la droite populiste en passant par les eurosceptiques de tous bords. Ils usent d'arguments assez convaincants lorsqu'ils revendiquent les derniers vestiges du libre arbitre national face au capital apatride, réclament le relèvement des barrières douanières contre le dumping social, fustigent la fuite des capitaux vers les paradis fiscaux, ou exigent l'engagement de l'État dans la préservation du service public. Les velléités d'ingérence dans les affaires d'un pays souverain, fussent-elles parées de la «responsabilité de protéger» des populations civiles massacrées par un gouvernement qui s'arroge droit de vie et de mort sur ses ressortissants, leur semblent au mieux les réflexes d'un universalisme béat, au pire les sursauts d'un impérialisme impénitent.

Régis Debray leur a offert un manifeste en publiant son *Éloge de la frontière* (2010). «Tout ce qui vit a besoin d'être circonscrit», expliquait-il sur France Culture pour résumer «la condition épidermique

du vivant» (Voinchinet 2010). Pour l'ancien guérillero guévariste, devenu conseiller du prince sous François Mitterrand, la frontière est le seuil sur lequel l'hôte accueille l'étranger, mais aussi l'enveloppe conceptuelle qui permet d'échapper aux apories de l'indifférenciation. Ce n'est pas tout à fait un hasard si le médiologue déplorait cinq ans plus tôt, dans son pamphlet *Sur le pont d'Avignon* (2005), le brouillage des repères dans la création artistique et l'effacement de la coupure symbolique entre le domaine de la fiction et celui de la réalité. En somme, toute représentation demanderait à être cernée, qu'elle soit d'ordre politique ou esthétique. La frontière fournirait aux peuples qu'elle distingue l'équivalent de la rampe pour les acteurs et leurs spectateurs: une ligne de partage permettant le passage du sens, un cadre de scène favorisant le discernement, un horizon d'attente stimulant l'appréhension de l'inconnu.

Tous Persans?

La culture réclamerait donc la clôture. De fait, de *Le Désert des Tartares* de Dino Buzzati (1940) à *Le rivage des Syrtes* de Julien Gracq (1951), de *Le pont sur la Drina* d'Ivo Andrić (1945) à *Le Grand Cahier* d'Agota Kristof (1986), toute une littérature développe l'imaginaire de la frontière. De l'autre côté, menace ou promesse, commence le territoire des autres. N'oublions pas que Walter Benjamin, le théoricien des passages, se suicida à Port-Bou sur la frontière franco-espagnole car il craignait de ne pouvoir la franchir. Dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1935), on le sait, il définissait l'aura comme «l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il». À son instar, plus on s'en avoisine et plus l'étranger est nimbé de singularité. La familiarité avec lui s'avère trompeuse car les zones limitrophes où les ressemblances pourraient l'emporter sont aussi celles où les contrastes sautent aux yeux et les dissonances aux oreilles. Un monde différent s'articule à la tangente de celui-ci. L'opération de franchissement semble d'autant plus mystérieuse qu'instantanément, de l'autre côté, le voyageur devient à son tour l'étranger.

«Comment peut-on être Persan?». Montesquieu jouait déjà de cette inversion du regard dans *Les Lettres persanes* (1721). Cependant l'Europe d'aujourd'hui n'invente plus son Orient à travers de rares ambas-

sades et de périlleuses expéditions. Elle le fréquente assidument, sur son propre territoire. Cette intimité tient moins au séjour temporaire des travailleurs saisonniers, des voyageurs de commerce, des étudiants, des touristes ou des congressistes de toutes provenances qu'à la résidence, parmi les vingt-sept pays de l'Union, de 32,5 millions d'étrangers en 2010, dont un bon tiers environ de ressortissants des autres États membres, soit 6,5% en moyenne de la population recensée (12% en Espagne mais seulement 6% en France, contre 43% au Luxembourg et moins de 2% en Pologne, Lituanie et Slovaquie), selon l'agence Eurostat (2011). Elle procède davantage encore des attaches qu'une proportion nettement plus conséquente des habitants entretient avec une autre aire culturelle: «En 1999, la population résidant en France d'origine étrangère ou partiellement étrangère (immigrés ou nés en France ayant au moins un parent ou un grand-parent immigré) représentait autour de 13,5 millions de personnes soit entre un quart et un cinquième de la population totale», relevait la démographe Michèle Tribalat en 2004. Les estimations de l'Institut national de la statistique et des études économiques sont inférieures (Borrel et Lhommeau 2010), celles de l'historien Gérard Noiriel supérieures (2002, 11), mais l'étroite imbrication des populations et la réciproque imprégnation des cultures ne sauraient être mises en doute, même par les intégristes de la nationalité.

Cela signifie-t-il que le Français rencontre désormais le Persan en lui-même et que l'Occident abrite l'Orient dans son giron? L'esprit du temps professe que ces conversions du même à l'autre n'ont plus cours à l'ère de la fluidité généralisée des devises et des données, quand les corps se côtoient et les langues se frottent dans une synthèse de similitude et de singularité, tels des passagers en transit communiquant en *basic English* dans les couloirs d'un *hub* international. C'est oublier que chacun sera bientôt renvoyé à son appartenance nationale et à son assignation identitaire à la guérite de la police de l'air ou au guichet de la douane. C'est ignorer surtout que les représentations, bien plus mobiles encore que les personnes et les denrées, sont en revanche moins volatiles que l'information et l'argent. Enracinées dans les consciences, enregistrées dans les discours, estampillées d'origine, elles continuent leur travail de classement des espèces, leur procès d'essentialisation des catégories. Comme les offices d'état-ci-

vil, elles fabriquent en permanence de l'Allemand, du Français, de l'Albanais, du Japonais ou du Chinois mais aussi du Corse, du Catalan, du Basque, du Berbère, de l'Arabe, ainsi que du Juif, du Chrétien, du Sunnite, du Shite ou du Bouddhiste. Quand la frontière recule, les clichés résistent. Une abondante littérature sociologique tend à le démontrer: l'universalité factice du système marchand, attestée par la vogue planétaire de produits dont les sigles (Apple, Sony, Benetton, Zara, Vuitton, Coca-Cola, McDonald's, etc.) prétendent signer le statut social tout en masquant l'origine nationale, encourage les individus et les groupes à revendiquer des marqueurs culturels plus ou moins élaborés pour assouvir leur appétit de distinction. De la langue à la musique, de la religion à l'alimentation, aucun domaine d'expression, aucun registre de croyance n'échappe à cette boulimie de signes d'affiliation qui doivent prémunir leurs porteurs contre l'indifférenciation.

Contrebande de formes et de sens

De par sa fonction critique, l'art échapperait à ces velléités d'enfermement et tentatives de réduction. C'est justement ce qu'il s'agit de vérifier. Fleurissant aux lisières, attiré par les marges, l'art tendrait toujours vers les limites et d'abord vers ses propres limites. Selon ses apologues, l'artiste contemporain traverse les bordures par plusieurs brèches. Nomade urbain ou explorateur de terres vierges, il nourrit son expérience d'échanges et de complicités avec ses pairs étrangers. Contrebandier du sens, il transporte sa vision singulière au-delà des lignes, à travers les langues, au mépris des conventions. Braconnant les techniques pour glaner ses matériaux, il pratique allégrement l'interdisciplinarité, l'hybridation des genres et le métissage des cultures résultant conjointement de ces trafics de style. Beaucoup ajoutent qu'en qualité de citoyen, l'artiste ouvre grand nos yeux sur un monde dont la détresse «l'interpelle» et que son travail «interroge». Certains, moins audacieux ou moins talentueux, se contenteraient volontiers d'un rôle de garde-barrière, mais celui qui aspire à déverrouiller l'imaginaire d'autrui doit repousser les cloisons de son propre atelier. Travelling, panoramique, flash-back, voix off et camera subjective: le cinéma jouit d'atouts incomparables à ce jeu de saute-frontière. Déjà dans *Trans-Europ-Express*, un film d'Alain Robbe-Grillet (1966), le parcours ferro-

viaire entre Paris et Anvers faisait office de métaphore d'une œuvre en train de s'inventer dans la transgression des codes et des lois.

Depuis lors, la multiplication des *road movies* a confirmé la fécondité du thème de la traversée. Dès les années 1960, des expérimentateurs issus de toutes les disciplines l'ont décliné en dehors des galeries d'exposition et des salles obscures, de telle sorte qu'un *work in progress* puisse revêtir la forme d'une œuvre à la fois *in situ* et *in motu*. Leur visée n'est pas nécessairement de transgresser la frontière mais de la rendre sensible, la force poétique de l'acte n'ayant d'égale que l'impuissance politique de l'auteur. Exemple à cet égard, la marche accomplie par l'artiste belge Francis Alÿs à travers Jérusalem en 2004, en laissant couler un fil de peinture verte sur 24 km de la ligne du cessez-le-feu de 1948 entre Israéliens et Arabes, n'a laissé d'empreinte durable que dans les méditations de ceux qui en consulté la documentation (Alÿs 2004; Lapalu 2009). Le site du réseau artistique mobile *Containers* (2005) rend compte de la multiplicité de ces démarches. Dans son inventaire à la Prévert d'une centaine de projets, on note entre autres: «Un tour d'Europe des centres d'art en camping-car, une expédition artistique sur une autoroute de l'ex-Yougoslavie, un festival de cinéma transfrontalier à bord d'une péniche, un ancien cargo de pêche est-allemand transformé en scène mobile de musique électronique, une création en réseau avec un mulet, deux artistes et un ordinateur portable...». Certains d'entre eux se sont néanmoins heurtés à des frontières hermétiques, telle en 2007 la Caravane Babel Caucase de l'association Marcho Doryila, animée par la réalisatrice Mylène Sauloy, dont les autorités russes ont bloqué les huit camions aux portes de la vallée du Pankissi qui devait les mener en Tchétchénie (*Containers* 2005). Le clown Slava Polunine, le metteur en scène Nicolas Peskine et les deux cents saltimbanques de Mir Caravan avaient connu une mésaventure similaire en 1989, lorsque le régime est-allemand leur avait barré la route, mais ils jouèrent leur création collective *Odyssée 89* devant une ample foule du côté ouest de la porte de Brandebourg, au point que l'écho de ce rassemblement fit trembler le mur de Berlin qui devait s'écrouler quelques mois plus tard.² Vingt

2 MIR Caravane, Moscou-Paris, de mai à septembre 1989, avec des haltes à Leningrad, Varsovie, Prague, Berlin, Copenhague, Bâle, Lausanne et Blois, composée de huit compa-

ans après, leurs cadets (et, pour certains, leurs propres enfants) rééditèrent l'aventure transeuropéenne dans un paysage complètement transformé.

Le théâtre ne campe donc pas sur ses positions, bien que la mobilité soit moins son fort. Il ne s'agit pas seulement ici du voyage des comédiens. Bien sûr, il arrive depuis longtemps que des institutions dramatiques, parmi les plus majestueuses, partent en tournée (Falcon 2011). Les compagnies indépendantes circulent plus facilement, elles montent des coproductions avec plusieurs partenaires européens et s'affichent un peu partout dans des festivals, leurs parcours dessinant des étoiles, des boucles ou des faisceaux sur la carte du continent (Janssens and Magnus 2011). Il existe toujours des troupes nomades, que le Centre international pour les théâtres itinérants (CITI, 2010) s'efforce de fédérer, pour sillonner l'Europe en renouvelant l'éthique de la roulotte et l'esthétique des tréteaux, ainsi que des artistes de la rue et de la piste, représentés dans dix-sept pays par le réseau Circostrada (1993), pour rassembler les foules métropolitaines sans condition de naissance ni de fortune. Aucune de ces entreprises n'a pour autant le monopole du déplacement, si l'on entend à travers ce mot la faculté que possède le théâtre de mettre mentalement le spectateur en route pour le conduire au delà d'une frontière.

Il partage certes avec d'autres arts le privilège de tutoyer l'étranger, de l'inviter à sa table, avec son répertoire et parfois ses interprètes, de le faire parler par le truchement de la traduction, mais aussi dans sa langue maternelle grâce au sous-titrage, d'évoquer en images ou en citations son histoire, ses convictions, ses paysages. Le Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine en a fait la démonstration dans plusieurs productions, en particulier *Le Dernier Caravansérail* (2003), sous-titré (*Odyssées*). Les histoires de fuite, de passages clandestins et d'exil qui en forment la trame sont portées à la scène par des acteurs venus de pays frappés par de tels exodes, et le spectacle a fait le tour du monde, de Rome à Berlin et de New York à Melbourne.

gnies voyageant avec une centaine de véhicule et cinq chapiteaux: Teatr Licedei de Slava Polunin (Russie), Teatr Osmego Dnia (Pologne), Divadlo Husa na Provasku (Tchécoslovaquie), Teatro Nucleo di Ferrara (Italie), Antagon TeaterAKTion (République fédérale d'Allemagne), Compagnie du Hasard (France), Les Baladins du Miroir (Belgique), Buchingers Boot Marionnettes (France), avec le concours de la UFA Fabrik (Berlin Ouest).

Il arrive aussi que le théâtre embarque son public au sens littéral du terme, pour dérouler ses épisodes au fil d'un trajet, comme le suisse Stefan Kaegi, désormais installé à Berlin avec sa compagnie Rimini Protokoll, l'a proposé avec dans *Cargo Sofia-X* (2006), un camion-spectacle pour quarante-cinq spectateurs guidé par deux rouliers bulgares, qui a parcouru les aires d'autoroute, les zones de transit et les entrepôts d'une bonne douzaine de villes d'Europe avant d'être transbordé en 2009 au port de Yokohama, où il a continué son périple avec des chauffeurs japonais sous le nom de *Cargo Asia*. Mêlant le réel à la fiction et les amateurs aux professionnels, nombre de réalisations de cette compagnie déclinent un mode original de relation avec l'étranger: par exemple *Lagos Business Angels* (2012) introduit cinq hommes d'affaires nigériens dans des théâtres européens transformés en foires commerciales pour que leurs jeux et discours révèlent quelques ressorts du capitalisme postcolonial; dans *Bodenprobe Kasachstan* (2011), composé à partir de fragments biographiques, cinq performeurs prennent virtuellement la route des steppes kazakhes pour confronter par écrans interposés, en russe et en allemand, des expériences d'exil sur fond de champs pétrolifères. Le projet à géométrie variable *Call Cutta* (2005-2009), monté avec la complicité d'un centre d'appel téléphonique de Calcutta spécialisé dans la vente et le conseil à distance, explorait également ces lieux communs de la globalisation que sont la délocalisation du travail et la dématérialisation des échanges.

Seulement voilà: qu'il soit fixe ou roulant, ubiquiste ou éclaté, déambulatoire ou démontable, par définition le théâtre a toujours lieu ici et maintenant, à l'endroit et dans le temps où le public y prend part. Que les spectateurs soient eux-mêmes en déplacement ne les empêche pas de transporter les rites et les normes dans lesquelles ils ont coutume de voir. Pour les inviter à passer de l'autre côté du miroir à la recherche de l'étranger, il faut faire tomber les œillères et retourner les images, en montrant un théâtre qui se décompose cependant qu'il s'accomplit. C'est animé de cette exigence que François Tanguy et le Théâtre du Radeau remettent sans cesse en mouvement les corps et les décors, les parois et les costumes, les textes et les langues, les lumières et les musiques (Manganaro 2008). D'autres esthétiques visent un similaire effet d'étranglement. Elles usent de traduction, de

transposition ou de distanciation. Elles jouent du montage de matériaux hétérogènes, du décalage des langues et des corps, de la confrontation des acteurs et des écrans, de la simultanéité des scènes, de la démultiplication des plateaux. Elles procèdent à la déconstruction des protocoles et des conventions, en transgressant de cent manières la traditionnelle séparation entre la scène et la salle. Mais quelle qu'en soit la forme, le théâtre n'a jamais de meilleur atout que d'assumer sa spécificité qui est, indissolublement, la coprésence des acteurs et des spectateurs.

La scène et le territoire

Si, comme le dit le philosophe Jean-Luc Nancy (1992), «la figure frontière est l'instrument et le lieu d'une dialectique du partage et du passage», alors le théâtre peut et doit se faire frontière lui-même pour percer un tant soit peu cet agrégat de proximité et de ségrégation qui caractérise la globalisation. Il mobilise à cette fin une variété de stratégies dont une rencontre de l'Union des Théâtres d'Europe a livré un échantillon (2012): incarnation de l'étranger, juxtaposition des espaces, mosaïques de mémoires, entrecroisement des récits, intrication du document et de la fiction, réunion de comédiens de rives opposées, emprunts à une grammaire corporelle exotique, sans oublier la transmission à distance ou la téléconférence... en attendant que la téléportation soit au point. Le théâtre projette de la sorte ses propres cartographies qui délimitent des contrées d'histoire et des zones de perception.

Le territoire politique et l'espace imaginaire ne se superposent jamais avec exactitude mais, lorsqu'ils coïncident, ils prennent le nom de scène et l'aspect d'un plateau. La compagnie mexicaine Línea de Sombra en a apporté la démonstration avec *Amarillo* (2011), un spectacle sur les migrants qui tentent de pénétrer clandestinement aux États-Unis, dans lequel «le mur de la honte» interdisant le passage est à la fois le thème central, le décor de fond et l'écran de projection où défilent songes et souvenirs. «Nous considérons le théâtre comme une réduction et un espace de sauvegarde d'une certaine condition essentielle de l'existence humaine. Nous le concevons comme le trait d'ombre d'une frontière radicale, un territoire de passage théâ-

tral. C'est aussi, pour nous, l'endroit où la réalité se transforme d'une [façon] plus concrète, précise et vitale que [là] d'où elle émerge» (Vargas 2011).

Si ouvert aux lointains soit-il, le théâtre demeure presque toujours territorialisé: dans sa réalité physique d'abord, celle d'un bâtiment implanté dans une ville; dans sa configuration et ses dispositifs ensuite, car l'aménagement de la salle, l'organisation de la production, la composition du public reflètent son rapport à un environnement politique, économique et social; dans son armature esthétique enfin, car les spectacles engagent un travail de la langue, des images et des corps influencé par les écoles et institutions du milieu ambiant.

Paradoxalement, cet enracinement semble plus profond dans certains édifices situés au voisinage des lignes de démarcation et pour ainsi dire adossés à un mur. À Berlin, la Volksbühne de Frank Castorf arbore fièrement un OST de néon à son fronton de la Place Rosa-Luxemburg, pour rappeler de quel côté de la capitale divisée elle a poussé. Les théâtres de Belfast n'affichent pas leurs sympathies politiques ou confessionnelles, mais la plupart se concentrent dans le centre-ville où la population est mixte ou majoritairement protestante, à l'exception du Spectrum Centre sur Shankill Road et du Aisling Ghear sur Falls Road, dont la compagnie résidente s'exprime exclusivement en gaélique irlandais. Thème d'un projet de diplôme, les plans d'une scène à cheval sur les murs isolant les quartiers catholiques, que l'administration britannique nomme par antithèse *peace-lines*, dorment dans les archives de l'École spéciale d'architecture de Paris (ESA). À Chypre, les salles de spectacle sont moins nombreuses du côté turc, au nord de la ligne de démarcation qui traverse Nicosie, que du côté grec, et leur identité linguistique est clairement affirmée. La géographie théâtrale de Bruxelles, dominée par le National (TN, ex-TNB) pour la Communauté française et par le Koninklijke Vlaamse Schouwburg (KVS) pour la Communauté néerlandophone, ignore heureusement les murs, mais en dépit des échanges entre programmeurs des deux bords et des initiatives du très métissé Kunsten Festival des Arts, la langue fait encore la loi dans la capitale européenne. Plus loin, à Sarajevo, Beyrouth et Jérusalem —où un Théâtre national palestinien s'active tant bien que mal— les théâtres portent encore les stigmates des conflits qui ont scindé la ville. À l'arrière-plan, les

événements de Budapest, où l'acteur György Dörner et l'écrivain István Csúrka, notoires xénophobes et antisémites sympathisant avec le parti d'extrême-droite Jobik, ont été promus en février 2012 à la tête du Nouveau Théâtre (Uj Színház), ne portent guère à l'optimisme en ce qui concerne la faculté du théâtre hongrois à entendre la voix des minorités.

Avant de se dire populaire, public ou démocratique, le théâtre s'est voulu national. Dans chaque pays d'Europe des établissements ont reçu pour mission de constituer un répertoire pour attirer les élites, magnifier la langue et promouvoir un style d'interprétation. Ces institutions d'art dramatique se sont enrichies d'apports étrangers, mais elles ont écarté aussi les œuvres, les genres et les types qui ne convenaient pas aux administrations étatiques ou aux tutelles académiques. Pluriel par nature, un théâtre européen saurait-il éviter d'exclure à son tour?

Le dilemme constitutif de l'Europe illustre à son paroxysme le paradoxe de la frontière. L'Union doit-elle s'élargir de cercle en cercle, jusqu'à englober l'Anatolie (à défaut d'enjamber l'Oural), au risque de dissoudre sa substance de sujet politique dans un vaste ensemble incapable de décision? Ou alors doit-elle se borner à un club de riches États liés par leur héritage religieux, leur patrimoine culturel et leur passé colonial, soudés surtout par des règles de concurrence, des normes budgétaires et des principes de gouvernance, au mépris de ses idéaux fondateurs? Ses citoyens doivent-ils se considérer comme les détenteurs d'une civilisation singulière et les porteurs d'une conscience particulière, ou bien veulent-ils offrir au reste de l'humanité l'exemple d'une expérience multiséculaire de conflits dépassés dans l'échange? Son art théâtral a-t-il une essence spécifique ou est-il seulement le confluent des expressions de tous les peuples qui s'y côtoient? J'ai développé ailleurs la double hypothèse que l'Europe soit le nom de cette contradiction et le théâtre le lieu de son exacerbation (Wallon 2007, 2009).

La résolution de ce dilemme —ou du moins son dépassement— n'implique pas toutefois de s'élancer contre les barbelés avec un texte d'auteur en guise de sécateur. Les frontières internationales ont des réseaux de ramifications dont les prolongements s'étirent au cœur des cités et ensèrent leurs périphéries dans des filets. La ségrégation sévit

dans les villes aux portes de chaque théâtre, obéissant à des logiques urbaines et sociales, mais aussi scolaires, voire communautaires ou religieuses. Dans le jargon des aménageurs, on appelle zonage cette spatialisation de la différence qui confine la pauvreté dans des poches et réserve à l'opulence ses quartiers. L'inégale répartition des ressources accuse les fractures territoriales au sein des États, justifiant aux yeux de certains leaders politiques, qui restreignent plus volontiers leur aire d'influence que leur ambition, l'érection de nouvelles frontières dans le giron du marché unique. En Catalogne, en Flandre ou dans une prétendue *Padania*, ces cadres régionaux, désireux d'acquérir des prérogatives de rang national, souhaitent rapatrier des charges communes au détriment des anciens liens de solidarité fiscale et sociale. Ils préféreraient en référer à la Commission européenne plutôt qu'à un ministre de la capitale. De même leur serait-il plus aisé de célébrer les mérites d'un metteur en scène suédois travaillant dans son idiome que ceux d'une gloire madrilène, liégeoise ou napolitaine. Leur pression, inutile de le nier, s'exerce aussi sur les directeurs d'établissements artistiques dont les subventions dépendent parfois de leur habileté à esquisser des recommandations trop insistantes.

Ces derniers vérifient ainsi que les frontières ne sont nullement des fictions. Ils éprouvent en outre cette vérité, connue des réfugiés et des prisonniers, que les barrières mentales forment un piège plus retors que les bornes territoriales. Il leur revient à partir de ce constat d'envisager leurs propres solutions pour accompagner les publics sur les chemins de l'altérité. Après tout, le citoyen de Malakoff, dans la banlieue parisienne, comprend aisément que l'excellent Théâtre 71 (scène nationale) ait son siège place du 11 novembre, adresse évoquant les tranchées de la Première Guerre mondiale, et non passage du Théâtre, à quatre pâtés de maisons de là, une très modeste voie dont le nom suggère des pratiques en rupture. Peu importe. Le problème n'est pas en définitive de savoir s'il faut effacer la frontière pour mêler les peuples et les genres, ou s'il faut au contraire renforcer son rôle de rempart contre les ravages de la globalisation à outrance. Il consiste plutôt à comprendre comment délibérer sans exclure, protéger sans repousser, discerner sans diviser, et surtout comment représenter l'étranger sans l'essentialiser.

Références

- Andrić, I. 1961. *Le pont sur la Drina*. Paris: Plon.
- Alÿs, F. 2004. *The Green Line*. Vidéo documentation of an action. Disponible sur: <http://www.francisalys.com/>.
- Bauman, Z. 2006. *La vie liquide*. Paris: Le Rouergue / Chambon.
- . 2007. *Le présent liquide*. Paris: Seuil.
- Benjamin, W. 2003. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris: Allia.
- Borrel, C. et B. Lhommeau. 2010. «Être né en France d'un parent immigré». *Insee Première* 1287 (mars). Disponible sur: http://www.insee.fr/fr/themes/document.asp?ref_id=ip1287.
- Buzzati, D. 1949. *Le désert des Tartares*. Paris: Robert Laffont.
- Circostrada. 1993. *Circostrada Network. Street Arts and Circus Arts. European Platoform for Information, Research and Professional Exchanges*. Paris. <http://www.circostrada.org/spip.php?page=sommaire&lang=en>.
- Citi. 2010. *Centre International pour les théâtres itinérants*. <http://www.citinerant.eu/pages/Presentation-6472908.html>.
- Conteners. 2005. *Conteners. Réseau artistique mobile*. <http://www.conteners.org/>.
- Debray, R. 2005. *Sur le pont d'Avignon*. Paris: Flammarion
- . 2010. *Éloge de la frontière*. Paris: Gallimard.
- Dyclo-Pomos, S. 2007. «La folie de Janus. Hommage aux disparus du Beach du Congo-Brazzaville» dans *Écritures d'Afrique*. Paris: Cultures France.
- Eurostat. 2011. *Communiqué de presse* 105 (14 juillet).
- Foucher, M. 2007. *L'obsession des frontières*. Paris: Perrin.
- Falcon, C. 2011. *Théâtres en voyage: les grandes tournées internationales de la Comédie-Française, du Théâtre national populaire et de la compagnie Renaud-Barrault (1945-1969)*. Thèse du Doctorat. Montpellier: Université Paul Valéry. <http://www.biu-montpellier.fr/florabium/jsp/nnt.jsp?nnt=2011MON30081>.
- Graq, J. 1951. *Le rivage des Syrtes*. Paris: José Corti.
- Janssens, J. and B. Magnus. 2011. *Travelogue, Mapping Performing Arts Mobility in Europe*. Brussels: Suporting Performing Arts Circulation in Europe. Disponible sur: http://www.arts-mobility.info/documents/Travelogue_web_DEEL1.pdf.
- Jouannais, J.Y. et D. Dufour. 2011. *Topographies de la guerre*. Exposition. Paris: Le Bal (Du 17/9 au 18/12). Renseignements consultables dans: <http://www.le-bal.fr/fr/mh/topographies-de-la-guerre/>.
- Kristof, A. 1986. *Le Grand Cahier*. Paris: Seuil.
- Lapalu, S. 2009. «Sur les pas de Francis Alÿs: de l'action à l'exposition», *De l'action à l'exposition*, 21 avril. Disponible sur: <http://sophielapalu.blogspot.com/2009/04/sur-les-pas-de-francis-aly-de-laction.html>.

- Manganaro, J.P. 2008. *François Tanguy et le Radeau: articles et études*. Paris: P.O.L.
- Mnouchkine, A. 2003. *Le dernier Caravansérail*. Odysées. Paris: La Cartouche-rie, 2/4 et 22/11.
- . 2006. *Le Dernier Caravansérail*. DVD. Paris: Arte France Développement / Bel Air Classiques.
- Nancy, J.L. 1992. «À la frontière, figures et couleurs, Le piège tendu à la régression» (sous-titre ajouté par l'éditeur) et «La naissance continuée d'Europe». In *Le désir d'Europe*. Paris & Strasbourg: Éditions de la Différence & Carrefour des Littératures Européennes. (Texte repris dans Yves Hersant & Fabienne Durand-Bogaert, dir. 2000. *Europes, de l'Antiquité au xx^e siècle, Anthologie critique et commentée*. Paris: Robert Laffont.)
- Nancy, J.L. et D. Guénoun, dir. 1993. *Géophilosophie de l'Europe. Penser l'Europe à ses frontières*. La Tour d'Aigues: Éditions de l'Aube.
- Niangouna, D. 2010. *Les Inepties volantes*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs.
- Noiriel, G. 2002. *Atlas de l'immigration en France (2002)*. Paris: Autrement.
- Rimini Protokoll. 2010. *Rimini Protokoll*. <http://www.rimini-protokoll.de/website/de/index.php>.
- Robbe-Grillet, A. 1966. *Trans-Europ-Express*. Film. France / Belgique: Cosmo Film.
- Tribalat, M. 2004. «Une estimation des populations d'origine étrangère en France en 1999». *Population* 1/2004 (59): 51–81.
- Union des Théâtres d'Europe. 2012. «Rétrospective sur la «Journée Liquide» de l'UTE, tenue le lundi 13 février 2012». *Frontières Liquides*. <http://www.frontieresliquides.net/?2658&lang=fr>.
- Vandeweerd, P.Y. 2011. *Territoire perdu*. Film. France / Belgique: Zeugma Films.
- Vargas, J.A. 2011. «Dossier de presse» du G. Contreras. *Amarillo*, mise en scène de J.A. Vargas. Teatro de la Sombra. Paris: Monfort Théâtre, 22/11–26/11.
- Voinchinet, M. 2010. «Entretien avec Régis Debray». *Les Matins*. France Culture. 27 novembre. Disponible sur: http://www.dailymotion.com/video/xfkl8l_les-matins-regis-debray_news.
- Wallon, E., dir. 2007. «Europe, scènes peu communes», *Études Théâtrales* 37 (février).
- , dir. 2009. «Théâtre, fabrique d'Europe», *Études Théâtrales* 46 (décembre).

Trascendencia y barbarie

JOSÉ A. SÁNCHEZ *Universidad de Castilla-La Mancha*

Summary: How is the topic of borders addressed from my/our privileged status as European petit bourgeois? The experience recalled in this paper takes me back to Palestine, where last October I co-curated a multidisciplinary project with activities on both sides of the Wall: East Jerusalem and Ramallah. I must depart from this experience if I want to convey the actual meaning of «border» and what its experience entails in terms of artistic and performance practice. On what side of the border does barbarism lie? What is the difference between identitarian border and colonial border? What is the relationship between transcendental thought and border wall? These questions will help me focus on the metaphorical construction of «border», on the skin as the body's border, on the definition of «inside» and «outside», «us» and «others», on the status of the artist on the borders and on the «clown» as border's artist.

Keywords: Border, Body, Performance practices, Identities

Palabras clave: frontera, cuerpo, prácticas performativas, identidades

Frontera y transcendencia

Los muros son consecuencia del establecimiento de fronteras no aceptadas por una de las partes. Crean una extraña relación entre dentro y fuera. Cuando viví en Berlín en los años ochenta, Berlín occidental era una ciudad amurallada. Los habitantes de Berlín vivían dentro de un muro. Sin embargo, eran los habitantes de la RDA quienes no podían atravesar ese muro. Berlín Occidental era vivido como un afuera, porque conectaba con el resto del mundo, sus ciudadanos tenían libertad de movimiento incluso para visitar la RDA. En cambio, los ciudadanos de la RDA estaban atrapados en su propio muro. El muro del lado de la RDA protegía al país de la amenaza occidental; en realidad evitaba el éxodo de sus propios ciudadanos y disminuía el efecto de la comparación de estilos de vida y cultura visual.

Cruzar el checkpoint de Friedrichstrasse tenía algo de viaje en el tiempo. No tanto porque se viajara a otro tiempo, sino porque se entraba en una temporalidad diferente, como señalaba Heiner Müller, más densa, coherente con una cultura visual más sobria que la exuberante espectacularidad propia del Oeste. El olor a carbón y a combustible menos refinado era coherente con un tempo que hacía posible la

detención, la conversación, el encuentro demorado. Aunque la densidad, obviamente, tenía también que ver con el control y con el miedo.

Al cruzar el muro en Palestina, en determinadas épocas del año, también se viaja en el tiempo. En ocasiones de modo concreto, porque los israelíes cambian la hora en la misma fecha que los europeos, pero los palestinos no. Esto es una anécdota. Pero es cierto que se accede a una temporalidad diferente. A pesar del desarrollo económico de Ramallah en los últimos años, se diría que en los territorios hay mucho más tiempo para todo, mientras que de este lado hay que correr para vivir, como en todas partes.

Aquí la experiencia del adentro y del afuera ha cambiado. Los palestinos están encerrados en el interior. Los palestinos están dentro. Israel está fuera. Pero Israel está obsesionado por la seguridad, se siente rodeado de otro muro invisible, constituido por las amenazas de los países árabes del entorno, encabezados por Irán. Los palestinos, dentro de su muro, son libres y su única amenaza viene del otro lado del muro. Para ellos, el muro no es amenaza, es opresión.

Ese muro es la inversión del muro europeo, de la frontera común europea. El muro que encierra a Europa en su libertad y la aísla supuestamente de la inmigración perniciosa. Es coherente con el muro que priva a los palestinos de la suya. En parte es el mismo muro.

El muro de Israel, a diferencia del de Berlín, no sigue la línea dibujada en el mapa, sino una línea retorcida, una línea de seguridad, según las autoridades israelíes: en realidad sirve para proteger y garantizar los asentamientos judíos en territorio palestino. La supuesta línea fronteriza, la línea verde dibujada sobre el mapa, no es visible para los habitantes de Palestina. Para ellos, la frontera no es visual, es una experiencia, e implica tener que viajar todos los días una hora para recorrer un trayecto que normalmente se recorrería en veinte minutos. Significa verse cada día sometido a la humillación. Significa tener una carta de identidad que estigmatiza al portador y limita su movilidad. Significa estrangulamiento económico. Significa indefensión. Aislamiento.

El no reconocimiento de las fronteras en Palestina prolonga paradójicamente lo que Zygmunt Bauman identificó como atributo de la modernidad: «La modernidad es primero y antes que nada una civilización de frontera. Puede sobrevivir sólo en tanto quede alguna

frontera como algún lugar prometido, esperado, como el principio de algo, o bien en tanto el mundo pueda seguir siendo percibido y tratado como una frontera» (1995, 140). En Estados Unidos, el término *frontier*, en otras ocasiones sinónimo de *border*, se refiere a la línea imaginaria que separaba el territorio habitado por colonos del no colonizado aún. La idea de que las fronteras son ampliables, de que las fronteras están ahí para ser traspasadas con el fin de ampliar el propio territorio (o el Imperio), era solidaria con la de una sociedad basada en un conocimiento y una economía expansivos. La frontera moderna era transitable en una dirección, hacia fuera. Pero esa operación de trascendencia sólo tenía como objetivo la construcción de nuevas fronteras, bien mediante la apropiación de territorio, bien mediante el establecimiento de zonas de dominio económico, cultural, que repercutieran en beneficio de los territorios fijados. Y esto es posible en la medida en que se reconoce una diferencia entre las fronteras propias y las ajenas, o bien se desconoce la legitimidad de las fronteras ajenas.

Todas las aventuras coloniales diferencian la organicidad y representatividad de las fronteras nacionales y de la movilidad, arbitrariedad o inexistencia de las fronteras de los otros. La paradoja es que las aventuras coloniales están en el origen de las fronteras más fortificadas: en el sur de Estados Unidos, en el Norte de África, en Palestina. Allí donde los países europeos o los satélites de los países europeos ocuparon territorios considerados de libre apropiación o libre cambio.

El dibujo de la frontera, como límite de lo conocido frente a lo desconocido, remite a épocas antiguas, cuando existía la civilización y el afuera, épocas en que aún las fronteras físicas existían y su trascendencia constituía un acto de heroísmo productivo para la comunidad. En esas épocas, el dibujo de las fronteras era también un mecanismo de protección frente a los bárbaros, que no sólo no podrían integrarse a las reglas de administración interna, sino que además constituyen una amenaza para su mantenimiento. Esa idea de barbarie ha funcionado todavía en el siglo xx y xxi de maneras aberrantes en Palestina o en Sudáfrica.

En cuanto a las fronteras naturales, es cierto: están ahí, no las hemos inventado los seres humanos, y pueden haber condicionado la

vida social y política, individual, y generado incomunicación, miedo, etc. Pero la tecnología hace tiempo que diluyó la efectividad de las fronteras naturales: incluso con los medios más pobres y más precarios los seres humanos son capaces de transitar obstáculos que hace décadas pudieron ser paralizantes: desiertos, océanos, cordilleras... Sin embargo, les puede resultar mucho más difícil atravesar los puestos de control de las fronteras administrativas. Y no sólo las situadas sobre la línea fronteriza dibujada en el mapa, sino las múltiples de fronteras que se levantan invisibles en el interior de los territorios.

Esta es la realidad que describió Ghassan Kanafani en su novela *Hombres al sol*, sobre la cual basó el director egipcio Tawfiq Saleh su película *Al Maksuun* (*Los engañados*, 1963), producida en Siria. Cuenta la historia de tres hombres que con distintas historias personales y motivaciones coinciden en la tentativa de cruzar la frontera hacia Kuwait. Los tres son refugiados palestinos, que no viendo futuro en su situación, deciden gastar el poco dinero que le queda, o el que consiguen prestado, en pagar a un pasador para que les lleve a Kuwait. Los tres son engañados y abandonados en Basora. Se confían entonces al conductor de un camión cisterna que les ofrece llevarles al otro lado en el interior del tanque. El calor del desierto les asfixia: nunca alcanzan su destino.

La historia opresiva, trágica, no nos resulta desconocida. Cuando Kanafani la escribió, funcionaba como una alegoría del abandono del pueblo palestino por parte de los países árabes. Es una premonición del gran fracaso, de la derrota del panarabismo en el año 1967 tras la Guerra de los Seis Días. La historia nos remite a miles de historias reales que diariamente pueden aparecer en la prensa. Raymond Hoghe utilizó una de esas historias en *Lettere Amorese* (1999), cuando leyó la carta testamento de aquel niño que intentó llegar a Francia escondido en el tren de aterrizaje de un avión y murió en el intento. Angélica Lidell dedicó una pieza a ese tránsito: *Y los peces salieron a luchar contra los hombres* (2003).

Palestina es la metáfora de la desposesión. Un territorio sin fronteras reconocidas donde un Estado, también sin fronteras reconocidas, usurpa tierra y construye muros. La movilidad y monstruosidad de los muros y barreras en Palestina muestra la violencia de una frontera en formación. Toda frontera implica una exclusión. Pero el conside-

rar Palestina como metáfora nos lleva a reflexionar sobre la frontera misma como metáfora. La frontera es resultado de la aplicación práctica de una actividad metafórica. Pensamos fronteras porque somos cuerpo. Pensamos el cuerpo como contenedor. Y el territorio como contenedor de cuerpos. Pero no hay ningún fundamento para la frontera más allá de nuestra condición corporal. No hay fundamento trascendente de la frontera.

El pensamiento intrascendente disuelve el mito de la frontera. No la frontera en sí misma, pero sí su mito. Concebir la frontera como marca y no como muro. Concebir la frontera como negociable y no fija, transitable y no límite. El fin del mito de la frontera ocurre como consecuencia de la desaparición del afuera y por tanto de la necesidad de nuevas colonizaciones exteriores. Lo que nos repugna de los muros es que visibilizan la hipocresía de un concepto de frontera que ha perdido fundamento.

Una propuesta: no dar más importancia a la propia cultura que la que uno da a los hábitos de su propio cuerpo. Aceptar las singularidades del propio cuerpo con humildad. Y no proyectar sobre el cuerpo social ni las frustraciones, ni las negaciones, ni las falsas pretensiones que derivan del reconocimiento del cuerpo. La modestia del bailarín como modelo. La relatividad del bailarín. El bailarín narciso *versus* el bailarín consciente de su condición corporal. El bailarín trascendente *versus* el bailarín intrascendente.

La danza es la periferia del teatro. En la periferia, las corazas se oxidan. Y el tráfico de las pieles nos indica el modo en que la frontera se enfrenta a su propia disolución.

La frontera y la piel

The wound on my cheek, never washed or dressed, is swollen and inflamed. A crust like a fat caterpillar has formed on it. My left eye is a mere slit, my nose a shapeless throbbing lump. I must breathe through my mouth. [...] In my suffering there is nothing ennobling. Little of what I call suffering is even pain. What I am made to undergo is subjection to the most rudimentary needs of my body: to drink, to relieve itself, to find the posture in which it is least sore. [...] But my torturers were not interested in degrees of pain. They were interested only in demonstrating to me what it meant to

live in a body, as a body, a body which can entertain notions of justice only as long as it is whole and well. (Coetzee 1980, 125-26)

Quien pronuncia estas palabras es un juez, protagonista de la novela de J.M. Coetzee *Waiting for the Barbarians*. Es el juez de una ciudad fronteriza, de una provincia limítrofe del imperio. Más allá de las murallas de la ciudad se extiende el territorio de los bárbaros. Durante muchos años el juez había sido la máxima autoridad y había mantenido una coexistencia pacífica con los bárbaros. Pero la llegada de un ambicioso coronel, el coronel Yol, altera la situación. Los bárbaros se convierten en el enemigo que justifica el poder del ejército. Se hacen incursiones al otro lado de la frontera y se instaura el estado de emergencia por la amenaza de la invasión bárbara. El juez mantiene una extraña relación con una chica bárbara, medio ciega, a la que cuida. Finalmente, él mismo será arrestado, privado de su poder, encerrado y posteriormente humillado públicamente. El punto de inflexión, el cruce de la frontera, es el cruce de la piel. El magistrado cruza la frontera cuando deja de ver a la muchacha como bárbara y la ve como humana en su cuerpo, cuando lava sus pies y sus piernas y explora su cuerpo con sus manos.

Si alguien desafía la barrera fronteriza asumiendo una pérdida de su condición, de sus derechos, de su altura en la pirámide de valores, de la pirámide social establecida por el Imperio y se sitúa desnudo frente al cuerpo desnudo de la otra o del otro, lo que está haciendo no es cruzar la frontera, es más bien ignorar la frontera, es deliberadamente borrar la frontera. Y esto es algo intolerable para el Imperio. Por ello el Imperio le condena. Le aísla. Y lo castiga con las mismas armas que él ha utilizado como medios de comunicación y como medio de amor.

El magistrado había lavado cuidadosamente los pies heridos de la chica en su primer encuentro. Y después había lavado su cuerpo con un exquisito respeto hacia la piel, hacia la frontera de lo humano. Los soldados, después de un tiempo de encierro en que el magistrado no reconoce sus supuestos errores, deciden finalmente no respetar su piel. Comienzan las palizas, comienzan las heridas, comienzan las torturas, comienza la reducción del ser humano a cuerpo, la privación de la dignidad, de la imaginación, incluso del amor. Llega a decir en un

momento que como consecuencia del hambre y del dolor físico, ya no piensa más ni siquiera en mujeres, sino solo en comida. La reducción a la animalidad solo es posible mediante una humillación que atenta contra la piel.

Sin embargo, lo que había permitido al magistrado *ver* a la chica bárbara como mujer, y no como animal, había sido el descubrimiento de unas antiguas tablillas. El comandante consideraba que estas tablillas no eran más que grandes fichas utilizadas por los bárbaros en algunos juegos, se resistía a reconocer en sus inscripciones algo parecido a un lenguaje o un código. El magistrado, en cambio, se había esforzado en traducirlas, había descubierto un lenguaje. Es la relación entre cuerpo y lenguaje la que produce la comunicación más allá de la frontera o la que contribuye a disolver la frontera y hace posible una comunicación sin ellas.

La idea de frontera se plantea de manera más sutil y más acorde a la realidad del «apartheid» en Sudáfrica, donde las fronteras no eran materiales, sino más bien económicas, jurídicas y políticas. La frontera sólo se disuelve cuando uno reconoce como iguales a quienes están o estaban del otro lado, y reconoce la posibilidad de una relación intersubjetiva y de un juego social de un lado y de otro de la frontera con la misma riqueza y complejidad. Es entonces cuando uno se reconoce igual a quienes antes eran bárbaros, sin por ello olvidar o perder su propia identidad, sin por ello perder la memoria de las marcas que nos separaban y que probablemente nos separan. Pero es el reconocimiento de esa igualdad en el ser humano y en el ser de derecho la que realmente permite el tránsito de la frontera, la que asegura el tránsito o la que confirma que las fronteras son transitables. El protagonista de *Waiting for the Barbarians* es castigado no por haber atravesado la frontera o permitir que los bárbaros la atravesen en el sentido político, sino por haber él mismo cruzado la frontera intersubjetiva y haber reconocido su condición de cuerpo humano en igualdad con los otros. Este reconocimiento es tan peligroso como la agresión militar y por ello el protagonista es condenado.

La condena del magistrado hace aparecer en la novela por un momento un cuerpo privado de identidad, privado incluso de subjetividad. Es lo que Agamben denominó «vida nuda». Y es el estado al que Antonin Artaud se vio expuesto durante su internamiento en Rodez.

Ese estado del cuerpo es lo que Artaud expresó en su texto *Pour en finir avec le jugement de dieu*.

Existe una relación metafórica entre la piel del individuo y la frontera. Artaud la puso en escena en *La conquista de México*, cuando la piel que limita el cuerpo de Moctecuzoma se convierte en la frontera de su imperio, cuando el cuerpo de Moctecuzoma se convierte en espacio dramático para el desarrollo de una conquista colonial. Y es en ese espacio, en el espacio del cuerpo, donde se desarrolla el teatro de las imágenes físicas, que es un teatro de las vísceras y de la sangre de las que se quiere prescindir, el teatro de la crueldad.

Angelica Liddell continuó esa tarea de Artaud en su peculiar versión de la crueldad. Una crueldad que la lleva a convertirse en las personas que odia: el señor Puta en *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (sobre la tragedia de la frontera sur de Europa) o la actriz-perro de *Perro muerto en tintorería* (sobre la herencia de la Ilustración en la Europa amurallada). En el prólogo a esta última obra, Liddell reivindica para el artista la condición de bufón.

Una de las cualidades más insoportables del bufón es su desprecio por la identidad, su desprecio de la identidad nacional, su desprecio también de la frontera. El bufón no acepta límites para su cuerpo y por tanto tampoco acepta límites del Estado. El bufón normalmente es un apátrida, y el bufón normalmente es alguien excesivo. Heredera de Artaud, heredera de Diderot, Angélica Liddell escribe en el prólogo a *Perro muerto en tintorería*:

El Arte siempre es el encargado de luchar contra la cultura. Estos principios tienen que ver con el humanismo, es decir lo que une a las artes son los principios éticos, la renovación estética es una cuestión ética. [...] Cuando el bufón se rebela lo está haciendo por humanismo. (2007, 147)

El bufón es un ser incompleto. Angélica cita a Bukovwski: «Ser incompleto es cuanto tenemos...» (2007, 155). Y la incompletitud es uno de los rasgos con que Bajtín identifica el «cuerpo grotesco» (1941, 30).

En *Perro en tintorería: los fuertes* (2007), Liddell retrocede al origen de la Europa ilustrada, de la Europa de los derechos, pero también de la Europa colonial. En la dialéctica entre Rousseau y Diderot se construye el núcleo de su discurso. Quien no acepte firmar el con-

trato, sólo tiene una salida: el teatro. Sobre el escenario, una réplica de *El columpio* de Fragonard (1767): el vestido que vuela por efecto del balanceo en el cuadro se ve acartonado y sucio puesto sobre el cuerpo de la puta Getsemaní desde la perspectiva del siglo XXI. En contraste con ella, Nasima, una joven marroquí invitada a escena por los actores, no interpreta ningún personaje: es ella misma, disfrazada, eso sí, con la camiseta del Barça, en color azul y con las letras en blanco de UNICEF. Nasima está fuera de juego, está fuera de la representación. ¿Cómo una mujer musulmana con velo, que articula mal las frases en castellano y viste una absurda camiseta del Barça, síntoma de un colonialismo consentido, cómo esa mujer puede tener derecho a la representación? No, no lo tiene más allá del tópico. Es decir, no tiene derecho a la ciudadanía: debe aceptar trabajar en la tintorería, escondida entre las pilas de ropa sucia de los clientes y de las putas, o bien hacerse visible y convertirse en enemigo al que el Estado, según el contrato social firmado por todos los ciudadanos de derecho.

Sí, es más fácil pensar que soy un tópico, es más fácil pensar que el enemigo es un tópico, es más fácil pensar que las víctimas son un tópico. Gracias a que yo soy un tópico vosotros no lo sois. [...] La vida puede continuar normalmente gracias al exotismo. Gracias al exotismo nos colonizasteis. Gracias al exotismo nos esclavizasteis. Gracias al exotismo nos aniquiláis. Gracias al exotismo nos deportáis cuando somos muy pobres. O nos encerráis en lugares llamados «centros de internamiento». El primer crimen que se perpetra contra nosotros es la pobreza. La economía es una de las formas del crimen. La economía es una de las formas del racismo. (Liddell 2007, 234)

Yo diría: la economía es el arma el crimen, es ya la única justificación del racismo. Pero los enemigos ahora se han multiplicado. La economía ya no necesita colonialismo, ni racismo. El régimen colonial se ha instaurado en el interior de nuestras fronteras.

El cuerpo sin fronteras

En *Historia abreviada de la literatura portátil*, Enrique Vila-Matas imaginó la sociedad de los shandis. Y entre los atributos de los shandis, quizá uno de los más definitorios es el de su ignorancia de las fron-

teras. Uno de ellos, Valery Larbaud, es caracterizado de la siguiente manera: «Era el típico hombre mundano y culto que, sin desdeñar ninguna particularidad singular, aspiraba a una cultura internacional sin fronteras, a un mundo de grandes horizontes y grandes orígenes, hermoso ideal de entreguerras» (1984, 42).

Vila-Matas remite a una época, los felices años veinte en que, según la narración, se diría que no existían fronteras, que las fronteras eran absolutamente porosas, y que habría sido después, como consecuencia de los fascismos y de las guerras, cuando los muros se alzaron. O cabría considerar también si esa movilidad y esa portabilidad exacerbada de los shandis no era también otra muestra del privilegio de que hablaba al principio.

Vila-Matas concede a este grupo de artistas y no artistas el atributo de la portabilidad. No sólo se mueven a sí mismos con ligereza, con una ligereza compartida con los personajes inventados por Italo Calvino, discípulo de Voltaire, sino que también lo llevan todo consigo. La máxima realización de la portabilidad la sitúa Vila-Matas en la famosa maleta de miniaturas de Duchamp: la *boîte-en-valise*

La ligereza de Duchamp contrasta con la pesadez del escritor que transporta su máquina de escribir y sus manuscritos. En la novela, Benjamin aparece como inventor de una curiosa máquina, que mide la cualidad de los libros según su pesadez (Vila-Matas 1984, 80). ¿Cómo se mide la pesadez de la obra escénica?

Parece que el teatro es contrario a esa portabilidad radical que Vila-Matas atribuía a los shandis y que en gran parte adelanta la condición del artista contemporáneo, del permanente nomadismo del artista contemporáneo. Se diría más bien que el teatro está asociado a la casa, que el teatro es sedentario, que al teatro le gustan las raíces, que el teatro viaja mal. De hecho, muchas veces lo que se valora de un espectáculo teatral es que muestre las raíces de su casa, que muestre la fisicidad de la casa donde ha sido concebido.

Y son muchas las casas que históricamente han servido para crear algunos de los monumentos del teatro contemporáneo: el Berliner Ensemble en Berlín, la Cricoteca en Cracovia, el Bouffes du Nord en París, la casa del Odin en Holstebrö, la Cartoucherie de Vincennes, La Mama en Nueva York, la casa Yuyachkani en Lima, el viejo Teatre Lliure en Barcelona, la casa de Mapa Teatro en Bogotá...

Y es cierto que algunas producciones escénicas no pueden viajar. Y esto no tiene por qué ser negativo. Podríamos plantearnos la dialéctica entre la defensa de la casa o la defensa del nomadismo. O hasta qué punto el nomadismo es una opción o consecuencia de un sistema económico y político que nos priva sistemáticamente de casa, intentando al mismo tiempo convencernos de lo bueno que es vivir sin casa. ¿Cómo se traduce ese nomadismo en la creación escénica contemporánea? ¿Y de qué modo se articula nomadismo, portabilidad y frontera?

Rabih Mroué es un artista libanés que durante la última década ha trabajado habitualmente en Europa y que finalmente ha decidido instalarse en Berlín. Creo que podría considerarse a Rabih Mroué como autor de un teatro portátil. Y es un teatro en el que además se reflexiona sobre la identidad y sobre la representación.

En 2007, fue invitado a representar *Looking for a missing employee* en un festival de una ciudad japonesa. Pero el visado no llegó a tiempo y optó por una representación telemática. Rabih Mroué estuvo en Japón sin estar presente. Pero su cuerpo representado no era una apariencia, él estaba ahí, comprometido en el presente, en una situación de co-temporalidad.

En algunos casos, la presencia no es lo más importante, sino el compromiso del estar ahí, en el mismo tiempo. Sólo el compromiso permite la credibilidad. Y justifica el tiempo pasado en común. Compromiso: quiero estar aquí y quiero estar contigo | me siento más vivo | más fuerte | parte de un colectivo que puede hacer lo que yo no puedo hacer. Claro que a veces no hay otra manera de estar aquí presente que poniendo el cuerpo. «Arrojar el cuerpo a la lucha», decía R. Hoghe citando a Pasolini. Poner mi tiempo a disposición de la experiencia arrancándola de la alienación y de la soledad.

En un esquema tradicional, la representación es aquello que ocurre cuando se pone el drama en cuerpo y acción. La representación escénica es la representación del drama y es la representación de la ficción que el drama construye. Nadie se escandalizaría (excepto García Lorca) por el hecho de que los actores que interpretan el drama no sean las verdaderas personas que el drama crea. Y sin embargo nos parece una pérdida el hecho de que Rabih Mroué no esté representando él mismo el espectáculo en directo en Japón, sino que lo esté

haciendo a través de skype. Hay un fetichismo invertido en la valoración de la presencia física del actor. Que tiene su equivalencia en la valoración de la presencia física del cantante, o del escritor. Fetichismo invertido, porque aquí es el cuerpo del escritor el que se convierte en fetiche y no un objeto el que asume el valor del cuerpo.

Mi pregunta entonces: ¿Por qué ocurre esto? Porque hemos conceptualizado el teatro como aquel lugar donde la presencia física del actor es ineludible o es necesaria para producir la experiencia estética o la experiencia de comunicación que buscamos en el espacio escénico. En el caso de Rabih Mroué puede tener algún sentido en la medida en que el actor coincide con el autor de la propuesta. Pero qué ocurre con una obra dramática. ¿No sería igualmente exigible que el autor estuviera siempre presente en cuerpo en el lugar de la representación para asegurar la eficacia comunicativa de su propuesta? Y si no es así, ¿no debería más bien concebir su propuesta en formatos que no plantearan una exigencia tan fuerte en la representación física: formatos portátiles, narrativos, etc.?

¿Qué pasa con los cuerpos? ¿Qué pasa con los cuerpos en las fronteras? ¿Qué pasa con los cuerpos en las maletas?

Podríamos pensar este problema por dos vías.

Primero repensando el espacio teatral. En el espacio teatral, la presencia del actor no es más importante que la presencia del espectador. Y que en la medida en que los espectadores normalmente son más en número que los actores, los cuerpos de los espectadores son más relevantes para la representación que los cuerpos de los actores. Siempre y cuando esos cuerpos sean activados, en su atención, en su acción, en su percepción. O ¿por qué te preocupas de que el actor no esté físicamente presente si ni siquiera estás prestando atención a la persona que tienes detrás de ti que sí está físicamente presente? ¿No te basta el ejercicio de formalización que se está proponiendo? ¿Para qué necesitas la presencia?

¿No será que la fetichización del actor está contribuyendo a desrealizar la potencial comunidad de espectadores? ¿No te basta la presencia de quienes como tú tienen interés en ese ejercicio de formalización? Se podría decir entonces que el teatro se aproxima a las artes visuales en los modos de recepción, atendiendo puramente a lo físico. Pero en este caso sigue funcionando la otra definición de lo

teatral que es casi más importante que la presencia física del actor: la determinación del tiempo. Y es la determinación de un tiempo que se impone colectivamente la que primaría como definición de lo teatral en el espacio cultural contemporáneo. Y en ese caso, el acotamiento cultural de lo teatral no se diferenciaría mucho de la acotación que estamos haciendo de un espacio como éste de conferencia que, eventualmente, podría ocurrir de forma telemática.

Y entonces comprenderíamos un concepto de dramaturgia que se ha liberado de la pesadez física del aparato teatral para regresar a un lugar nuclear donde es definida como organización del tiempo compartido. La dramaturgia como organización del tiempo compartido. La comunidad sensible pasa del teatro a lo social. Y aquí la dramaturgia se propone como un espacio ficcional del tiempo compartido en un ejercicio paralelo al de la política, que sería más bien la organización real del espacio compartido.

Amador Fernández Sabater citaba a un amigo suyo que le indicó: el problema no es habitar un espacio común, sino hacer común el espacio que habitamos. Análogamente, podríamos pensar que el problema del teatro, y de la dramaturgia, no es habitar un tiempo común, sino hacer común un tiempo. La dramaturgia como organización efímera de un tiempo compartido en un espacio cerrado aparece como un ejercicio paralelo al de la política en cuanto organización del espacio compartido en un tiempo abierto. Y obviamente ahí los estudios de teatralidad o artes escénicas se deslizan sobre la sociología. Siempre que entendamos la sociología, tal como propuso Bruno Latour, como la ciencia del vivir juntos. La práctica teatral deriva hacia la política.

Pero podríamos también repensar el teatro desde esta imposición de la portabilidad, desde las facilidades de transferencia de información y de comunicación que permiten los medios. Pensar no desde los espectadores, sino desde los colectivos que en cada caso asumen el ejercicio de representación. Tradicionalmente, lo que circulaba de un lugar a otro para disparar el proceso de representación era la obra dramática impresa. Posteriormente, cuando los sistemas de documentación se fueron haciendo más precisos, como consecuencia de la preocupación historicista en el siglo XIX, primero, y como consecuencia después de los registros audiovisuales en el siglo XX, también la representación misma se convirtió en un material de par-

tida para el trabajo. Una práctica que se ha extendido en los últimos años mediante todo tipo de propuestas de actualización, reposición, reconstrucción, etc.

¿Por qué no pensar que el modo de circulación contemporánea de las obras de teatro es más bien el modo de la actualización (en el sentido contextual, cultural, etc.)? Y no estoy hablando de representar a Shakespeare con acento catalán y ropas contemporáneas, sino más bien de recuperar la idea revolucionaria de Brecht y Eisler sobre el teatro y la música de uso.

Con esto no estoy apelando a la destrucción de los teatros pesados con todos sus actores dentro, ni tampoco a la muerte del autor dramático como aquel que escribe y formaliza un texto para ser leído o representado de una determinada manera. Estoy apuntando más bien a la potencialidad de los recursos que tradicionalmente operaron en la institución teatral para producir otro tipo de propuestas escénicas y discursivas coherentes con lo que deseamos sea una democratización de las prácticas culturales. Coherentes también con los medios de comunicación y difusión contemporáneos.

Por otra parte, ¿qué hay más portátil que el propio cuerpo?

Y sin embargo, ¿para qué se levantan fronteras si no es para impedir el tránsito de cuerpos?

Conclusión

Propondría repensar los distintos procesos de metaforización asociados al concepto de «frontera». Deslindar las metáforas: la frontera de la piel o la piel como frontera, la frontera identitaria como metáfora de la identidad personal y/o del cuerpo individual, la frontera del conocimiento como metáfora solidaria con la frontera colonial, la frontera identitaria como máscara de la frontera económica... Dependiendo de nuestra conceptualización del cuerpo podremos construir diferentes conceptos de frontera. Y la aceptación de la inmanencia nos abocará a un borrado de las antiguas fronteras. Nuestro pensamiento corporal nos ha conducido a la elaboración del concepto de «frontera». El descubrimiento del mecanismo metafórico nos permitirá igualmente disolver ese concepto y proponer otros modos de articulación, no necesariamente basados en la afirmación de identidades

y límites. Si ya no concebimos el cuerpo como frontera (limitación) del alma, sino como la realidad de nuestra propia existencia, desaparece la necesidad trascendente, la necesidad de atravesar fronteras o levantar muros para que otros no traspasen nuestras fronteras. Nos interesará en cambio explorar la in-trascendencia, el espacio intermedio de comunicación y experiencia. Y nos interesarán más los bordes de las articulaciones que los muros de las fronteras. De ahí derivarán otras metáforas para sustituir las viejas imágenes con las que hemos pensado en términos coloniales «las fronteras del conocimiento», «las fronteras económicas, culturales, lingüísticas y raciales», «las fronteras de la civilización» o «las fronteras de lo humano». El placer de la complejidad será la mejor garantía del respeto a la diferencia, y la admiración de nuestra capacidad de percepción y articulación en ausencia de jerarquía, el medio más eficaz para la preservación de aquella.

Referencias

- Baumann, Z. 1995. *Life in fragments. Essays in Postmodern Morality*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Coetzee, J.M. 1980. *Waiting for the Barbarians*. London: Vintage Books, 2004.
- Kanafani, G. 1999. *Men in the sun*. Colorado/London: Lynnie Rienner Publishers.
- Liddell, A. 2005. *Perro muerto en tintorería*. [http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/241/Angelica Liddell - Perro muerto en tintoreria.pdf](http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/241/Angelica%20Liddell%20-%20Perro%20muerto%20en%20tintoreria.pdf).
- Vila-Matas, E. [1984] 2000. *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama.

Expressivisme sense barreres: teatres i fronteres en el retaule de la desintegració, les pantalles, la mediació i l'avarícia

MANUEL MOLINS

Summary: We live difficult times. Perhaps these are not as obscure as the times Bertold Brecht wrote about, but we evidently live in an age of multiple, sudden and opaque transformations we try to understand from different perspectives. Although the metaphor-diagnosis of the «liquid» world (Baumann) may be regarded as the most successful formula to describe this transformation, its overuse has come to discourage reference to it. In order to avoid a single perspective, we have sought for four other approaches to deal with the complexity of reality: the idea of disintegration, screens, mediation and greed. Our reality affects every part of our life, including the way we think, eat, dress and dream, as if it were a remake of Valle Inclán's *Retablo de la lujuria, la avaricia y la muerte*.

If I were to answer the question that has gathered us in this conference, I would agree that the concept of border is inescapable, but I would also stress the need for its clarification. Even if used as synonyms, the term border is not the same as barrier, containment wall or separation wall. The concept of border is as inevitable as the pronominal framework that identifies the figures of speech and thought, at first sight, it belongs to the ambit of deictic identification, it also embraces the «I/we» construction, the personal and collective identity which cannot be erased or diluted.

This identity could be, among others, a mythical-folk identity, a killer identity (Maalouf) or a secular identity (Magris). In fact Magris' secularism has nothing to do with the usual secularism, so perhaps the former is the most suitable to overcome wall-identities and open up to borderless identities, in which all our potentialities as human beings can be displayed.

Overcoming physical, historical, intellectual and religious barriers will allow us to explore an ecumenical theatre from the perspective of secular non-syncretic inclusion. This new ecumenism would be able to deal with the globalisation of the neoliberal and ultraliberal market and enhance the ethical and aesthetical dimensions in a secular and borderless world. This would be a new theatre of joy and thought or, better said, of the joy of thought in achieving a new «expressivity» (Berlín) without barriers.

Thanks to the inclusive methodology that comprises some phenomenal legacy and takes into account the real ecumenical pluralism, we propose nine principles (not a Decalogue in the tradition of biblical authoritarianism) of new practices and forms of theatre organisation tending to overcome the altarpiece of disintegration, screens, mediation and greed.

Keywords: Barrier, Ecumenical, Frontier, Identity, Altarpiece

Paraules clau: barrera, ecumènic, frontera, identitat, retaule

Els temps estan canviant i no en el sentit que cantava Bob Dylan precisament —*The Times They Are A-Changin* (1963). Més aviat sembla que hi ressonen les ironies dels vells personatges de la sarsuela *La verbena de la Paloma* (1894): «Hoy las ciencias (los tiempos) adelantan que es una barbaridad». I poc després, un Sereno exclama: «Bueno está la política...» I així és: canvis rapidíssims en tots i cadascun dels àmbits de la vida, que els mateixos polítics democràtics semblen no saber pair ni gestionar. Per a l'historiador Paul Kennedy es tracta del part d'una nova era (2011) que avança a grans passes. Un canvi tan accelerat que ens provoca incertesa, alhora que un intens desig d'entendre el que està passant, tot i que el diagnòstic resulta espinós i, per això, com escrivia el sociòleg Axel Honneth: «Gairebé no passa any sense que aparegui una nova fórmula amb la qual es voldria reduir a un concepte únic els trets transformats que tipifiquen la nostra societat» (1999, 7).

El Gran Retaule

Una de les fórmules més exitoses ha estat la «societat líquida» de Zygmunt Bauman. Però, atès que és una fórmula que ja comença a ser massa tòpica i en perill de banalització, he preferit utilitzar altres denominacions com indica el títol d'aquesta intervenció, per no reduir, a més, la complexitat del moment a «un concepte únic». Es tracta de quatre fórmules d'àmbits i autors ben diferents. Així, el concepte de «desintegració» prové del mateix sociòleg Honneth, el de l'«era de les pantalles» té diferents progenitors, però el considero a partir de Nicholas Carr; el de «mediació informativa» em ve suggerit per diversos fets sobre la llibertat i la transparència, o no, d'informació; i l'«era de l'avarícia» és una denominació del president dels EUA, Barack Obama, en un discurs de la campanya electoral del 2008. Quatre denominacions que ens proporcionen una mirada plural de la situació alhora que potser ens aboquen a una mena de gran farsa — Slavoj Žižek *dixit*— o retaule neoesperpèntic.

La desintegració alludeix tant a l'estat dels principals relats que ens sostenien com a la societat desenvolupada en què vivim afectada també per processos de «desintegració». Uns processos que s'acompleixen a través de la individualització, la dissolució de certes estruc-

tures familiars, les noves pobreses, el consumisme o l'explosió de la crisi actual —«estafa», en diuen alguns. Però la «desintegració» de Honneth no equival a certes teories de la fragmentació, ja que, com recordava Espriu, «el mirall de la veritat s'esmicolà a l'origen en fragments petitíssims i cada un dels trossos recull tanmateix una engruna d'autèntica llum» (1975, 53). El fragment té a veure amb la pluralitat de la veritat, la «desintegració» amb el fet que fins i tot els fragments de veritat esdevenen el fum d'un incendi no controlat. O qui sap si no decididament provocat. Per això, Honneth intenta aportar-hi claus de conjunt o punts de referència sense deixar-se anar acríticament en l'estat inconnex o problemàtic que analitza. Una inconnexió potser més fictícia que real com de fet està demostrant l'estafa que patim —«crisi», en diu la majoria—, perquè la interconnexió de les economies especulatives ha arrossegat tots els països occidentals: la «desintegració» és real, però la desconnexió econòmica neoliberal, no. Al contrari: com també ha explicat Arcadi Oliveres (2006), cada vegada el capitalisme dominant conflueix i s'integra més i més per dalt. Una integració a les altures que provoca, en efecte, la «desintegració» de tot allò que no li convé.

Per altra banda, Carr, ahora que reconeix els valors de la gran revolució cultural irreversible de les pantalles (des dels ordinadors, als mòbils, les tauletes, etc.), també denuncia algunes de les conseqüències negatives que tot plegat pot tenir sobre les aptituds i els hàbits mentals, intel·lectuals, creatius i socials: la pantalla, no com aquella gran pantalla col·lectiva del cinema que ens ha acompanyat durant el segle xx, sinó com un mirall individualista que ens emmiralla i pot esdevenir el mirall narcisista de la madrastra de Blancaneus. Un mirall que pot arribar a pervertir la nostra mirada sobre la realitat, els altres i nosaltres mateixos. Fins i tot la mirada teatral: etimològicament teatre significa mirar, mirada; una mirada en presència i col·lectiva que ha de fer-nos veure les trampes i perversions desintegradores.

Quant a la mediació informativa, mentre d'una banda s'insisteix que vivim a l'era del coneixement, per l'altra se'ns escamoteja sovint la informació d'acord amb els interessos de certs grups de poder. Fins i tot, hi ha qui qüestiona la necessitat de conèixer de forma irrenunciable i transparent la veritat, encara que sigui un dels «fragments» que ens afecti, o si la llibertat de circulació informativa a internet és una

veritable llibertat, perquè hi ha les raons o els secrets d'estat i de certs grups i forces d'interessos. Les revelacions de WikiLeaks poden ser més o menys interessants i/o discutibles, però no podem comparar o confondre el cas de Julian Assange amb el de Kim Dotcom com s'ha intentat fer des de certs mitjans. I al marge d'aquestes discussions, és evident que la mediació informativa s'imposa, ja sigui amb arguments professionals o per imperatius polítics no sempre ètics. Una mediació informativa que manté l'autoritarisme carismàtic que denunciava Max Weber (1993) i que és una mena de translació dels esquemes clericals a la vida política, econòmica i social. L'Església catòlica ha fet de la mediació divina el seu poder més preuat, de forma que encara proclama el dogma de la infal·libilitat pontificia i el pseudoprincipi que *Extra Ecclesia Nulla Salus*: ella és la mediadora absoluta i tothom ha de sotmetre's a les seves normes en la interpretació de l'escriptura, la història i la tradició cristianes. I això malgrat l'esforç de teòlegs, estudiosos i capellans de tota mena que reclamen un canvi. *Mutatis mutandis*, el periodisme oficial i els polítics o els grups de pressió que els controlen també reclamen per a si la mediació en la interpretació de notícies i documents: ells són els únics que tenen totes les claus per interpretar la realitat. Evidentment, cal contrastar les informacions i sotmetre-les a una anàlisi rigorosa, però això no significa que tothom sigui idiota o estigui incapacitat per entendre-les. Sovint passa al revés: són els poders mediadors els que fan circular mentides i interpretacions equívokes com hem vist a bastament a propòsit de l'11-S i el reguitzell de conseqüències doloses i doloroses de tota mena; o a moltes campanyes electorals de tots els colors. Només cal recordar l'obscurantisme falsari i l'ambigüitat calculada de la darrera campanya del PP espanyol durant l'any 2011. Aquesta mediació informativa carismàtica ens manté, al capdavant, sotmesos i en un estat de dependència permanent que amara el pensament autoritari i que el teatre no pot ignorar. Entre altres raons perquè també configura les polítiques sobre les seves creacions i manifestacions.

Per si tot això no fos prou avariciós èticament i intel·lectualment, Barack Obama denunciava i es proposava acabar amb l'«era de l'avarícia» econòmica i financera que havia heretat de Bush. El candidat a president intentava fer-hi alguna cosa, però la realitat és que no ha pogut, sabut o volgut implementar-ho com demostra, entre d'altres,

el documental *Inside Job* (2010): els nomenaments per als llocs clau en el control, o descontrol, econòmic continuen a mans de la mateixa gent que havia provocat la crisi d'avarícia i el govern de Wall Street ha quedat pràcticament intacte. Com si es tractés d'una vella peça didàctica de Bertolt Brecht o una nova edició d'*El retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* de Ramón M. del Valle-Inclán. Amb tot, com podem constatar cada dia, els responsables polítics democràtics ara no han de respondre només ni fonamentalment davant dels electors, sinó davant de les instàncies superiors que són els mercats, les empreses de ràting, etc., l'avarícia de les qual sembla no tenir aturador ni el seu control sobre la política tampoc.

Per això, aquesta mena de gran farsa o nou retaule valleinclanesc aixeca noves barreres i murs contra el pensament lliure, cosa que reclama també un teatre intel·lectualment valent i emocionant per construir un món diferent. Perquè el pensament genera emocions i l'emoció és una forma de pensament com ja va exposar Núria Santamaria (2010). Més encara: tot plegat ens pot abocar a una mena de «desterritorialització» de nosaltres mateixos i del teatre. «Desterritorialització» que, en paraules de Sharon Feldman, equivaldria «a una situació d'*inbetweeness*, o d'estar a l'entremig, que frustra la manera a través de la qual es conceben els límits de la identitat i com es representen o es descriuen les cultures» (2011, 11). Límits, identitats, representació i cultures, quatre conceptes que ja ens aboquen al tema.

Frontera vs Barrera

A l'obra *La màquina del Doctor Wittgenstein*, el personatge del Filòsof construeix una màquina per evitar les confusions mentals o altres pertorbacions morbosos:

Fa anys i panys que dissenyo aquesta màquina i ara, per fi, ha arribat l'hora de construir-la. És una mena de rentadora. Coneixeu les màquines rentadores? Doncs aquesta és una rentadora de paraules. Com hi ha les rentadores de roba, hi haurà també aquesta rentadora de noms per evitar el dolor que ens causa la confusió del llenguatge. Sovint som desgraciats perquè no usem la paraula adequada en el sentit adequat... (Molins 1999, 327)

Però el propòsit clarificador i sanador del Filòsof és durament criticat pel Metge que hi veu

l'arma d'un Dictador de l'esperit [...] ja que la seva pretensió és negar-nos el dolor de l'error i, en conseqüència, negar-nos també el plaer de la veritat, privar-nos del coneixement perquè és gràcies a l'error que trobem la llum. [...] Així és la vida. [...] Sense dificultats no hi ha alegria, ni salut sense dolor. Una llei natural que no es pot canviar (Molins 1999, 348).

Les posicions són clares: ¿hem d'intentar eliminar les confusions generades pel mal ús i abús de les paraules o acceptar-ho i deixar que cadascú faci els seus propis descobriments a costa del que sigui? I això darrer és, en efecte, «una llei natural que no es pot canviar»? Quin valor tindria, doncs, l'educació, la ciència, la filosofia o l'art?

La paraula frontera presenta tres accepcions, segons el *DIEC*: la primera té a veure amb les fronteres geogràfiques, polítiques i lingüístiques. La segona indica l'equivalència entre frontera i façana d'una casa o d'un edifici. I la tercera fa referència a un «espai cartesià, línia que separa la zona de punts que compleixen una determinada restricció, expressada per una funció, dels que no la compleixen». O sigui: un espai dividit per una línia indicativa d'una diferència funcional. En aquest sentit, però, podríem dir que les isoglosses lingüístiques que marquen les diferències dialectals són també unes línies frontereres perquè emmarquen i configuren un espai concret de parla.

Però sabem que tant la frontera estatal com la lingüística o les isoglosses dialectals no són fixes, sinó canviants. Les fronteres polítiques es modifiquen a causa de guerres o d'altres interessos econòmics o politicosocials: el mapa polític d'Àfrica ha variat substancialment durant el segle xx, així com les fronteres alemanyes o les fronteres politicoadministratives de l'Estat espanyol. I les fronteres lingüístiques també varien, bé per la mateixa dinàmica de l'evolució diacrítica, o bé pels conflictes lingüístics que poden acabar amb la substitució de la llengua minoritzada. Així, doncs, només la frontera geogràfica pot ser considerada com una possible barrera o mur. I encara ho podríem qüestionar, ja que l'enginyeria i les tecnologies solen superar la majoria d'aquestes barreres com demostren infinitats de ponts, túnels o canals. Però, a més de les realitats tècniques, també tenim molts altres

testimonis millenaris on fins i tot les «fronteres naturals» han estat llindars d'intercanvis de tota mena, econòmics, comercials o sentimentals. Recordem, si més no, la història dels adolescents Hero i Leandre: les aigües de l'Hellespont separaven les ciutats dels amants, una a la part oriental i l'altra a l'occidental. Però cada capvespre, el jove Leandre nedava per trobar-se amb Hero. La frontera marina esdevenia alhora la plataforma que possibilitava la realització dels seus desigs. L'accident final de Leandre no significa el triomf de la barrera d'aigua, sinó la unió simbòlica de l'amor i la mort.

Potser cal observar, però, que aquestes consideracions de frontera no són unes definicions estrictament lògiques, ja que, com indica el professor Jordi Riba, hi ha una impossibilitat lògica en la seva definició «atès que en el concepte de definició es troba ja la mateixa concepció de frontera», perquè «definir és establir límits entre el que una cosa és i no és» (Jané i Forcada 2011, 17–18). En efecte, però la realitat no s'esgota ni se sotmet exclusivament a les exigències de la lògica. Es tracta de definicions aproximatives, descriptives o experimentals, que no sempre tenen el rigor lògic de les definicions científiques, però també són pertinents. Com definiríem lògicament els conceptes d'«amor», «desig», «transgressió» o «indignació»? Cal ensorrar totes les barreres, però aquest esfondrament exigeix també la superació del llenguatge sinonímic que encara fem servir.

El terme barrera presenta, segons el *DIEC*, dues accepcions. La primera és la de tanca per impedir el pas. I aquesta tanca que ens barra l'accés es refereix a un obstacle natural o artificial. La segona fa referència a un fenomen meteorològic: «Nuvolada atapeïda que cobreix una part extensa de l'horitzó». Però a cap diccionari de sinònims no he trobat una equivalència entre frontera i barrera, ja que la barrera sempre suposa un impediment mentre que la frontera només indica un confí, un límit. La frontera seria el llindar traspassable, mòbil i fins i tot intercanviable mentre que la barrera equival al mur impenetrable. O construït per impedir i dividir.

Amb tot, el llenguatge col·loquial, mediàtic i polític sol associar frontera amb barrera; mobilitat, amb duresa i tancament. La major part de la frontera israeliano-palestina és una frontera o un mur? Per què es va haver d'edificar la barrera que separava les dues Alemanyes? Per evitar precisament la permeabilitat del llindar entre l'una i l'altra.

Al meu poble, per exemple, encara es diu frontera a la façana de les cases: pintar les fronteres, guarnir-les o il·luminar-les per als dies de festa... I frontera no indica cap barrera o mur, sinó l'espai íntim d'un nucli familiar, d'un veí o d'un grup de veïns que entre tots conformen el carrer o el barri. Podem començar, doncs, a diferenciar frontera de mur o barrera per clarificar allò que realment ens separa del que ens pot unir: un espai interfronterer, de límits mòbils i llindars traspasables, d'un altre que s'imposa com un impediment. En aquest sentit, la significació de barrera com a «nuvolada atapeïda que cobreix una part de l'horitzó» és també d'una notable pertinença simbòlica ja que és la barrera i no la frontera allò que ens tanca l'horitzó i ens amenaça com una fosca tempesta. Hi ha un vell poema de Lorca, «De otro modo», que potser ens ajudarà a veure-ho millor:

La hoguera pone al campo de la tarde,
 unas astas de ciervo enfurecido.
 Todo el valle se tiende. Por sus lomos,
 caracolea el vientecillo.

El aire cristaliza bajo el humo.
 -Ojo de gato triste y amarillo-
 Yo, en mis ojos, paseo por las ramas.
 Las ramas se pasean por el río.

Llegan mis cosas esenciales.
 Son estribillos de estribillos.
 Entre los juncos y la baja tarde,
 ¡qué raro que me llame Federico! (1972, 414)

El poema va aparèixer a *Canciones (1921-1924)* i Lorca ens aboca al fons de nosaltres mateixos per mostrar-nos la diferència abismal entre la frontera ineludible i les barreres sobrevingudes. Les dues primeres quartetes descriuen l'ambient que envolta el poeta. En la tercera, ens fa partícips de les seves «cosas esenciales». Però curiosament aquesta essencialitat, la seva realitat més íntima i profunda, «son estribillos de estribillos». No es tracta només de la intertextualitat literària, sinó del contínuum que configura el seu nucli més perso-

nal i existencial, ja que ell mateix també és un «estribillo» renovat i repetit d'una gran cançó: la cançó que modula els pensaments i els sentiments, la música coral, el paisatge i la llum «entre los juncos y la baja tarde». I és en aquesta davallada a si mateix que exclama, «qué raro que me llame Federico». Per què «raro»? Perquè podria dir-se “Pepe el Romano” o “Antonio Vargas Heredia” o “Martirio” o “Granada” o “llum d'un capvespre que tomba” o “pedra” o “jonc” o “flor”..., però no: es diu “Federico”. Es tracta d'una revelació essencial: entre tots els noms i totes les coses possibles ell és Federico. Federico és el nom que el diferencia entre tots els noms: la vall, la tarda, la terra, el riu... El nom que individualitza i personifica la tornada de la seva cançó en tot aquell seguit d'«estribillos». Aquest nom li dona una identitat pròpia: un cos específic i únic. Un cos transcendent en la seva intranscendència. O millor: la seva transcendència s'arboria precisament en la seva intranscendència, en ser un cos entre cossos. Per això, el nom-cos o el cos-nom configura d'entrada una mena de *frontera identitària nominal* necessària per diferenciar-lo/unir-lo amb la resta de les tornades i els camps, les aigües i els perfums. Però aquesta *frontera identitària nominal* retalla el seu jo, no de forma tancada sinó oberta i quasi pan-teística. És un *llindar*: la seva pell no és barrera, sinó la *frontera* d'un jo que s'abraça amb el tot, que no s'hi dissol perdent la seva corporalitat, ja que llavors perdria també la seva realitat essencial. I, en conseqüència, la tornada, el «estribillo de estribillos», emmudiria i es dissoldria. Aquesta frontera, “Federico”, no és cap barrera, sinó el descobriment de si mateix, en la seva complexitat, i en la seva aportació al conjunt: el llindar del seu jo-cos-nom que, junt amb les coses i la tarda, configura un nosaltres ple de ressonàncies vives. El jo poètic que narra i es pensa es troba amb la gran sorpresa de ser Federico, no una branca o el vent. Federico: la frontera (façana) que no és barrera; la frontera corporal inevitable que ens permet obrir-nos als altres i a les coses de forma lliure i conscient *versus* la barrera que, en lloc de saber-se «estribillo de estribillos», es pensa com un vedat tancat, com una ària inharmonica i solipsista. Per això el poeta s'admira i s'exclama, perquè el seu cos, ell, ni es dissol entre les coses com un terròs de sucre o un grapat de sal ni es tanca com un «cortijo caciquil»: és Federico i amb el seu nom abraça totes les coses i s'uneix al cor de la gran cançó que rebota

i rebota de segle en segle, de persona a persona en l'obertura inclusiva i creadora del seu cos.

Frontera no equival a barrera. La frontera correspondria, d'entrada, a un àmbit deíctic identitari: una identitat corporal, nominal o pronominal, que ens especifica en l'ampli joc dels cossos i els noms. Una frontera que més aviat, contra el llenguatge habitual, és un llindar relacional, una *afrontera*. Millor encara: una a-barrera. I és a partir d'aquesta identitat corporal, nominal o pronominal, que configura també els elements del discurs, sobre la qual s'ha construït un jo/nosaltres més dens. D'aquesta manera, a l'Occident cristianojueu, si més no, l'emergència del jo és tota una conquesta del Renaixement ençà, que reivindica la realitat i els valors laics de l'individu i la societat front a l'imperi d'una Església que imposa la seva idea de déu o de moral a costa de milions de cossos-llindars en guerres, tortures i alambinadíssimes conjures diplomaticopolítics.

Per a Charles Taylor (1996), els trets del jo modern es caracteritzen pel sentit d'interioritat, individualització i llibertat; per l'afirmació de la vida corrent que podem trobar en obres com *Decameron* de Giovanni Boccaccio front a un ordre teista, providencial i transcendent, controlat dia a dia pels clergues; i per la veu de la natura o concepció «expressivista» de la relació entre sentiment i natura com a font de moral interior. Però, si bé el teatre de Shakespeare encara mostrava una certa relació onticomoral entre l'acció humana i la natura (*Macbeth*, *King Lear*...), ara perd el seu caràcter metafísic per infantar un nou ordre sentimental on allò que importa són les nostres reaccions als fenòmens naturals (admiració, astorament, por, rebel·lió...) les quals expressen la idea mateixa del jo-cos modern: ja no depenem d'un ordre racional i diví, sinó de nosaltres mateixos: la nostra intranscendència és la nostra transcendència usurpada per uns déus intranscendents amb massa poder o imposicions transcendents. Tot plegat se solidifica a poc a poc i proporciona un nou relat que, en una estranya combinació de grandesa i misèria (*grandeur et misère*), arriba fins als nostres temps on comença la desintegració.

Potser, però, una de les «misèries» d'aquest llarg procés és la pròpia estructura interna del jo-cos modern: un jo bipolar massa marcat o dependent encara de la vella concepció cristianohellenística del jo dividit en cel/terra, ànima/cos, pecat/gràcia, redempció/condemna...

Una divisió que passa al món no eclesiàstic ni estrictament cristià amb binomis com ètica/política, individu/massa, Eros/Thànatos, capitalisme/comunisme, nord/sud i tantes altres divisions que també perviuen als gèneres literaris, el teatre o la vida diària. Dos exemples podrien ser el Doctor Jekyll/Mister Hyde de Robert Louis Stevenson (1886) i la Xen-te/Xui-ta de *La bona persona de Sezuan* de Brecht (1943), on el dramaturg intenta mostrar-nos les divisions contradictòries a què ens aboca un determinat sistema economicopolític i el xoc de valors que genera. Valors i contradiccions que qui sap si al capdavant, com descrivia Alberto Moravia, no cristallitzen i encara perviuen en la figura de *Il conformista* (1951)... El conformista de la transcendència neoliberal conservadora i postmoderna que ens aclapara i persegueix.

Amb tot, junt al predomini en l'imaginari col·lectiu i institucional d'aquest jo bipolar, apareix també l'exigència del jo-cos múltiple d'alguns poetes com Fernando Pessoa. Un jo/jos multipolar que se'ns imposa per superar aquest jo modern en desintegració. Un jo/jos multipolar on les diferents cares, veus o «estribillos» no són sinó els múltiples aspectes de la veritat que som. Un jo/jos multipolar per pensar, imaginar i treballar en el món que emergeix: no podem continuar pensant-nos ni representant-nos a nosaltres mateixos des de les velles dicotomies, si volem entendre'ns i entendre la complexa identitat laica i interfronterera de la realitat esclatant.

Les identitats-barrera

Confesso, però, que en parlar d'identitats sempre m'assalta un dubte o calfred ja que, com sabem, hi ha determinades persones i grups que s'autoproclamen els grans abanderats de les identitats de persones i pobles. El llenguatge en va ple, de sinèdoques totalitzadores: els valencians, els catalans, els espanyols, els europeus... Aquesta usurpació identitària no té res a veure amb la inevitable identitat intra i interfronterera que s'obre a través de les nostres específiques pells-llindars. Es tracta d'unes identitats barrera i mur de xoc que respondrien molt bé a la tipificació de Hutington: «La gente usa la política no solo para promover sus intereses, sino también para definir su identidad. Sabemos quiénes somos solo cuando sabemos quiénes no somos, y con frecuencia cuando sabemos contra quiénes estamos» (1997, 22).

La identitat en Hutington està imbricada amb l'agressivitat política, ja que defensar la identitat és defensar els interessos d'una comunitat, un grup o un estat. Per això, la importància del «contra», la negació, el xoc, la barrera sistemàtica de protecció i/o agressió.

Podríem considerar tot un seguit d'identitats hutingtonianes, per dir-ho així; des de les identitats masclistes o publicitàries que esbomben certes marques de cotxes, objectes, roba i productes de bellesa per modelar i controlar el nostre jo-cos-llindar personal, de grup o social fins a les identitats assassines; però em centraré en les identitats miticofolklòriques i les identitats assassines, que són identitats que potser n'engloben moltes altres i envaeixen la nostra realitat de cada dia amb més impunitat de la que fóra saludable.

Les identitats miticofolklòriques volen legitimar-se a través d'uns relats mítics fundacionals com ara el de Ròmul i Rem a l'antiga Roma, la raça ària, la preeminència del mascle sobre la femella, l'elecció divina d'Israel per als sionistes, les grans virtuts intrínseques de la desregulació total dels mercats o la «invicta cruzada»/«sagrada unidad de España» dels franquistes; la superioritat de la llengua castellana o algunes fantasies sobre l'origen del valencià com a llengua diferent del català per part d'algun sector de l'anomenat *blaverisme*. Són mites i llegendes rurals o urbanes, presents o passades, que tenen una gran força impositiva i actitudinal i que, per la simplicitat i capacitat emotiva dels seus relats, solen tenir molt d'impacte entre les masses i potencien el populisme i la xenofòbia alhora que uns imaginaris panxacontents i tancats. Per sort, mirant només a casa nostra, hi ha múltiples denúncies ja sigui des de l'àmbit teatral (Albert Mestres), el cinema (*Catalunya Über Alles!* [2010] de Ramon Térrens), l'humorisme, la universitat (Juan Carlos Moreno Cabrera o Magí Sunyer) i un llarguíssim etcètera que potser sintetitza i resumeix com pocs la cançó *Jennifer* d'Els Catarres (2011).

Però qui té interès a convertir la identitat en un conflicte?, es preguntava el premi Nobel Amartya Sen, i així mateix Amin Maaluf denunciava les identitats assassines. Per a Sen, el problema fonamental de la violència provocada per les identitats xoc, sovint recolzades en les identitats miticofolklòriques, rau en el fet que ens rebutgem a nosaltres mateixos com a cossos-jos-llindars diversos i ens autoenganyem aferrant-nos a una identitat barrera, única i inamovible:

Molts dels conflictes i de les barbaritats del món s'alimenten de la il·lusió de l'existència d'una identitat única [religiosa, ètnica, lingüística...] que no podem escollir. L'art d'atiar l'odi es consuma mitjançant la proclamació del poder màgic d'una pretesa identitat predominant que anul·la les nostres filiacions, i en la seva forma més bel·licosa pot també subjugar la compassió humana o la cordialitat natural que sentiríem en condicions normals. El resultat pot ser una violència elemental rudimentària o una violència i un terrorisme desafiador a escala global. (2009, 13-14)

I, en una línia semblant, Maaluf, mig libanès i mig francès, ens aboca al fet que «la identidad no esté hecha de compartimentos, no se divide en mitades, ni en tercios o en zonas estancas. Y no es que tenga varias identidades: tengo solamente una, producto de todos los elementos que la han configurado mediante una “dosificación” singular que nunca es la misma en dos personas» (2005, 10). Aquesta «dosificació» és la manera concreta com es garbellen i configuren els diferents elements i processos de la nostra realitat fronterera: el jo/jos-cos-llindar. «Je est un autre», proclamava Rimbaud; i Oscar Wilde asseverava: «La majoria de les persones són els altres. Els seus pensaments són els d'algú altre; les seves vides, una imitació; les seves passions, una cita» (citat per Sen 2009, 13). O dit a la manera de Lorca un altre cop: «estribillos de estribillos».

La identitat laica

Front a totes aquestes identitats barrera o mur que sovint generen l'exclusió i la violència, hem de considerar la identitat laica. Potser més d'un ha associat ja el terme laic-laïcitat al llenguatge religiós cristià. I així és, en efecte: la mentalitat clerical, catòlica o no, dominant durant tants segles, s'ha apropiat i fins segrestat el sentit original de moltes paraules entre les quals hi ha també laïc-laïcitat. Però es tracta d'un reduccionisme interessat, ja que laïc deriva del grec *laós* i significa “poble”, “gent”. Així, doncs, un laic és senzillament una persona del poble i així ho entén Claudio Magris que intenta descontaminar-ne el sentit.

Magris enceta la seva reflexió a partir d'una experiència en una plaça de La Haia el 1988 on semblava no haver-hi cap barrera i s'hi

sentia «quasi físicament, que la veritat no pot ser mai domini ni imposició d'una sola doctrina», sinó «un acarament constant, és a dir un diàleg, i una recerca incessant». Aquella oberta efervescència era modèlica i enriquidora, però de sobte Magris es veu assaltat pels dubtes i es pregunta si tot s'hi val: «Era com si, al costat de la parada dels antiracistes, pogués aparèixer la dels skins nazis o fins i tot la d'un doctor Mengele clonat que hauria pogut propugnar la meritòria utilitat dels seus experiments a Auschwitz» (2008, 10–12). Cal permetre els assassins, els xenòfobs agressius o els corruptes que proclamin les seves accions? Més enllà dels aspectes legals, Magris es planteja la urgència d'unes noves «lleis dels déus» com esgrimia Antígona front al tirà. És a dir, cal un nou planteig universal que combini els drets i deures mínims amb unes instàncies ètiques també mínimes, però d'abast intra i interfronterer. Això el porta a la defensa del laic i la laïcitat:

Poques paraules i pocs conceptes estan tan malentesos com «laic» i «laïcitat» [...] Laic no vol dir en absolut [...] el contrari de «catòlic»; i no indica, per si mateix, ni un creient ni un agnòstic ni un ateu. La laïcitat no és un contingut filosòfic, sinó un àmbit mental, la capacitat de distingir allò que es pot demostrar racionalment de tot allò que, en canvi, és objecte de fe —independentment de la possible adhesió, o no, a la fe— i de distingir les esferes i els àmbits de les diverses competències. (2008, 28)

Per això, laïcitat significa tolerància, dubte i autoironia: «desmitificació de tots els ídols, fins dels propis; capacitat de creure fortament en uns valors, sabent que n'hi ha d'altres, i que també són respectables» (2008, 29). Laïcitat és triar i renunciar, «no confondre el pensament i l'autèntic sentiment —que sempre és rigorós— amb la convicció fanàtica i les reaccions emotives visceral. Constitueix una moralitat profunda i s'oposa tant al moralisme eixarreit, sempre sectari, com a la frivolitat ètica» (2008, 29). És laic qui s'adhereix a una causa i no n'és esclau, qui es compromet políticament però conserva la independència crítica, qui riu i somriu del que estima sense deixar d'estimar-ho; qui no busca justificacions ideològiques per a les seves mancances... En una paraula: «qui és lliure de la necessitat d'idolatrar i dessacralitzar» fins i tot el seu propi jo (Magris 2008, 30).

Potser algú pugui retreure-hi que, malgrat tot, aquesta laïcitat encara està tenyida d'una tradició filosòfica concreta i d'una certa visió cristiana, tot i que no clerical. I podria ser d'una altra manera? Podria Magris deixar de ser Magris amb el seu cos-llindar únic, específic i intranscendent en la seva transcendència? Seria això una obertura, un diàleg?... Magris, en efecte, no elimina el plànol religiós, ni el seu ni el de ningú, perquè aquesta dimensió, lliurement acceptada o rebutjada, també forma part del nostre cos identitari intra i interfronterer. Orhan Pamuk, premi Nobel de Literatura 2006, insisteix una i altra vegada en les seves obres sobre la necessitat d'una sòlida estructura laica entre els turcomusulmans. I aquesta és també una altra de les preocupacions de l'iranià Kader Abdolah. Perquè el problema no és la religió, com tampoc no ho és la política, la tendència artística o l'escola universitària, sinó les barreres o els murs que s'hi aixequen: front a les identitats miticofolkloriques i assassines, el laic (poble, gent) i la laïcitat (inherent al poble) ens poden servir de base per configurar una identitat laica, llindar interfronterer, i un teatre ecumènic diferent.

Un Teatre Ecumènic

He dit “teatre ecumènic” i no “global” ni “mundial” ni “multicultural”, “multicivilitzacional” o altres paraulotes de moda. Però precisament per això, perquè estan tan suades, són tan políticament correctes i no sé si en realitat ens hi aclarim gaire, prefereixo parlar de «teatre ecumènic» i d'«ecumenisme estètic i ètic».

El terme “ecumènic” també està contaminat d'un cert sentit clerical. Però el grec *oikoumene* significava la totalitat del món habitat històricament a l'Imperi Romà. Potser l'Església el va fer seu perquè es considerava la seva hereva. Amb tot, la paraula és anterior i, com en el cas de laic/laïcitat, també cal desinfectar-la de certes excrescències significatives.

Oikoumene interrelaciona les persones i els llocs: els fa interfronterers, malgrat l'exclusió o prevenció històrica contra els «bàrbars». Amb tot, avui en dia ja no manté aquella antiga associació excloent. Una exclusió que ha estat subsumida per conceptes com “global”, “globalització” o “mundialització” que designen bàsicament un expansio-

nisme ferotge al servei sobretot dels interessos econòmics, financers i especulatius que juguen amb les persones i els territoris en nom d'una llibertat inqüestionable: la hipostasiada llibertat de mercat convertint en «bàrbar» tot allò que no s'ajusti al seu expansionisme sagrat. Un dogma que intenta devorar les fronteres de la identitat laica per aixecar noves barreres i més controls. Per això, la consideració d'un teatre ecumènic significa la reflexió per un teatre universal que parteix dels llindars laics i busca la seva interrelació lliure i creadora en un àmbit no estrictament mercantil.

Per altra banda, cal considerar també que, dins de les mateixes esglésies cristianes, hi ha un sòlid moviment que busca un diàleg interreligiós transversal i igualitari, una de les figures més emblemàtiques del qual és el teòleg i intel·lectual Hans Küng. I, així mateix, cal tenir en compte que les religions formen part del que podríem anomenar el nucli dur de les cultures, sense oblidar, però, que l'emergència del teatre occidental va estar vinculada a fenòmens religiosos i rituals.

El mateix Huttintong reconeix la gran importància del fet religiós quan escriu:

De todos los elementos objetivos que definen las civilizaciones [sang, llengua, religió, formes de vida i tecnologies], sin embargo, el más importante suele ser la religión, como ya subrayaban los atenienses. En una medida muy amplia, las principales civilizaciones de la historia humana se han identificado estrechamente con las grandes religiones del mundo; y personas que comparten etnicidad y lengua pueden, como en el Líbano, la antigua Yugoslavia y el subcontinente asiático, matarse brutalmente unas a otras porque creen en dioses diferentes. (1997, 47)

Malgrat que l'interès de Huntington no és la interfronteralitat laica i ecumènica, hem de reconèixer que l'encerta en diagnosticar la importància del factor religiós, cosa que molts dels gurus de la postmodernitat no havien fet. Per a Honneth, la postmodernitat ha volgut dissoldre les conviccions religioses i les expectatives axiològiques de caire metafísic erosionant la seva força de lligam col·lectiu, sense que, per altra banda, hagi ofert «cap equivalent de caire postmetafísic per a les funcions de suport d'identitat i afavoriment de la comunicació

dels metarelats que s'ensorren» (1999, 16). L'home postmodern és un home sense referents, atomitzat, esmicolat i capat; postreligiós i post-poètic. Amb tot, el cor humà és tossut i, malgrat el seu esmicolament, cadascun dels trossos no perd l'aspiració a alguna cosa més i continua creant poesia i buscant noves formes per deslliurar-se de les barreres immediates. Més encara: el gran metarelat actual és l'especulació econòmica, el mercat, el deute, la prima de risc i totes les restriccions i imposicions que comporta. Però juntament, o contra, la sobrevaloració de l'*homo aeconomicus*, perviu encara l'*homo poeticus*, del qual en forma part l'*homo religiosus*. L'home que té necessitat de reconèixer el seu cos frontera identitària, individual i col·lectiva, no com a barrera o mur, sinó com a llinar d'experiències i enriquiments, i també com a baula d'una tradició canviant i dinàmica: laica. Jorge Wagensberg (2003) reconeix que, de la mateixa manera que hi ha un coneixement científic, hi ha un coneixement poètic i un coneixement religiós, tots tres amb les seves característiques i mètodes específics. Sovint, a més, el coneixement científic i el literari es complementen (Wagensberg 2009). I el pas d'un coneixement a l'altre no és, en principi, cap xoc, sinó un joc de llenguatges diferents en l'apreciació, construcció i tractament de la complexitat.

D'aquesta manera, la denominació “teatre ecumènic” es justifica tant per més higiènica que “teatre global” o d'altres semblants com per ser molt més inclusiva de totes les dimensions de la nostra realitat humana: dels nostres «estribillos».

Teatre i ètica ecumènica

Hans Küng és un teòleg catòlic suís ecumenista que, malgrat els càstigs per les seves posicions crítiques, el 1995 va ser elegit president de la Fundació per a una Ètica Mundial. Ell mateix condensa i repeteix el seu programa d'una ètica ecumènica en la fórmula:

No habrá paz entre las naciones sin paz entre las religiones. No habrá paz entre las religiones sin diálogo entre ellas. No habrá diálogo entre las religiones sin unos estándares éticos globales. Nuestro planeta no sobrevivirá en paz y justicia sin un nuevo paradigma de relaciones internacionales basado en estándares éticos globales. (2002, 237).

És evident que la pau i l'ètica sempre han amarat la història del teatre i potser si no haguéssim girat l'esquena a les veus d'*Hècuba*, *Antígona* o de *Les Troianes* la nostra situació seria una altra. A més, el plantejament d'aquesta exigència ètica evoca, al capdavant, els llindars interfronterers que reclamava Lessing a *Nathan, el savi* (1779). Küng resumeix la seva ètica ecumènica en la considerada com a regla d'or de la reciprocitat: «No facis als altres el que no vulguis que et facin a tu» (2002, 236). La fórmula, d'ascendència evangèlica (Mt. 7:12), expressa també un universal ètic. Però un universal que no és cap abstracció externa o formalisme uniformitzador perquè la mesura ens apella directament: ens hi implica i erigeix personalment en «regla». Tampoc no indica cap bonisme histriònic, sinó la consecució de les actituds i els valors concrets que ens fan precisament més ecumènics perquè van de tu a tu, de cos a cos i de pell a pell: siguem creativament més honestos i tractem de construir un altre imaginari, uns altres somnis i aspiracions per col·laborar en la conformació d'un món més interfronterer i ètic, ja que tota ètica és una estètica.

Per altra banda, el controvertit filòsof Peter Sloterdijk també s'apunta a la necessària reflexió i exigència de superar les tres grans religions monoteistes com a partits expansionistes amb la coartada dels continguts missioners. Per la qual cosa, també defensa un diàleg ecumènic que l'art pot concretar, no només a través de la crítica, sinó fent justícia a la quotidianitat i projectant nous cossos i llindars. És a dir, mostrant la intranscendència transcendent que arrela i possibilita la pluralitat. Perquè, com ja ensenyava Isaiah Berlin, front a qual-sevol fe en un únic patró estàtic, el pluralisme interfronterer suposa que «la utopia no és tan irrealitzable en termes pràctics com inconcebible [en la prescripció política], atesa la naturalesa dels valors humans» (2009, xxxvii). És a dir, es tracta també d'intentar la construcció d'un nou «expressivisme».

Un nou «expressivisme»

En la seva crítica a les pretensions totalitzadores i abstractes heretades de la Il·lustració francesa, que prenia com a base un cert model de les ciències, Berlin defensa la «llibertat negativa», la llibertat d'actuar sense imposicions externes. Perquè, en un món on els valors xoquen,

resulta gairebé impossible trobar solucions racionals a totes les preguntes polítiques. Per això, la norma d'experts i especialistes no sempre és aplicable i els enfrontaments sovint tràgics, lluny de ser una anomalia, formen part de la condició humana, és a dir, de la fronteracos-llindar identitària que s'hi veu reduïda o atacada. I això si fins i tot no se'n teoritza el xoc com fa Hutington. Però, a la fi, cada individu i cada collectivitat ha de decidir per si mateix i, per això, és inevitable la consideració de la pluralitat.

Els romàntics, entre molts d'altres, van discutir aquesta visió científista, falsament universal i, al capdavant, irracionalista en la seva pretensió de reduir el coneixement i el progrés a un model únic oposant-hi el concepte de «pertinença». «Pertinença» al propi cos i al propi jo, a una història, unes formes de vida i de coneixement plurals: unes fronteres identitàries que, en principi, no es constitueixen com a identitats barrera, sinó que són una certa constatació de la realitat: tracten d'indicar el pluralisme laic constitutiu dels éssers humans. Si després alguns (o molts) canvien aquestes fronteres-llindars identitàries per uns murs assassins, no és imputable a la pluralitat, sinó precisament al fet que volen destruir-la per imposar-hi el seu credo com a l'únic possible. Però el pluralisme és pertinaç, malgrat els interessos anivelladors. I aquesta pluralitat és la que orienta i reclama «l'expressivisme».

Per a Berlin, Giambattista Vico és una de les veus més interessants de la contrail·lustració francesa perquè va negar «la doctrina d'una llei intemporal les veritats de la qual podien ser conegudes en principi per qualsevol home, en qualsevol moment, a qualsevol lloc» (2009, 284). Aquesta llei comportava una interpretació bàsicament utilitària de les activitats humanes i és reduccionista i enganyosa perquè, segons Vico, «les nostres vides i activitats individualment i col·lectivament són expressió dels nostres intents de sobreviure, de satisfer els nostres desigs, d'entendre'ns els uns als altres i el passat del qual venim». I, a més, també hi ha activitats «purament expressives» com ara «cantar, ballar, adorar, parlar, lluitar [...] El llenguatge, els ritus religiosos, els mites, les lleis, les institucions socials, religioses i jurídiques són formes d'expressió d'un mateix, el desig de transmetre què és un i què vol assolir; obeeixen models intelligibles» (Berlin 2009, 283). Per això, els mites o la poesia no són excrescències primitives que cal

esmenar científicament i racionalment, sinó l'expressió d'una visió específica del món.

Aquest «expressivisme» contrail·lustrat s'estén al llarg del temps a través del Romanticisme o l'Existencialisme de manera transversal amb figures de tots els colors i tendències, des de conservadors i reaccionaris com Joseph de Maistre a reformistes, revolucionaris i d'esquerres com Byron, Hugo, Shelley o Büchner. Per això, «l'expressivisme», més enllà de la seva configuració històrica, pot esdevenir també un marc de referència recuperable en un món que intenta desintegrar-nos com a consumidors, venedors i compradors, en la *performance* d'un retaule farsesc. Un marc que ens despersonalitza i ens incita a unes relacions *in absentia* a través de múltiples ginys electrònics. Però no es tracta de negar cap dels avenços, sinó d'assumir-los ressituant-los en un nou «expressivisme». Un «expressivisme» que no significa cap rebuig a la racionalitat, ja que avui sabem que el coneixement també funciona i s'expressa d'una manera plural; que l'emotivisme o les emocions de xoc són una degradació dels sentiments; o que les fronteres no equivalen a barreres, sinó que expressen la identitat laica ineludible del nostre cos-jos individual i col·lectiu. I sobretot, nosaltres, dones i homes de teatre, en qualsevol dels seus àmbits, ja sigui el de la creació o la reflexió, la crítica i la investigació, tenim plena consciència del nostre anacronisme: la comunicació teatral reclama el contacte amb el públic. Pot haver-hi un *teatre* digital? Què passaria si la relació *in presentia* actor/espectador es desplaçés a actor/pantalla/espectador? Què s'entendria llavors per *teatre*? Això reclama una nova perspectiva i investigació. De moment, però, encara pensem que un espectacle, un gran espectacle, pot fer-se, i es fa, en el llenguatge de les pantalles, cinema, vídeo, televisió... i el teatre, no; el teatre és un fet únic i intransferible. No el teatre com a text o literatura o escenografia o música o vestuari o moviment, sinó el teatre com a realitat complexa. Per això, des d'aquest nou «expressivisme», hem d'intentar bastir un altre teatre arrelat en una ètica ecumènica.

Un possible eneàleg

No es tracta de posar-hi normes ni de crear escoles o formular tendències o poètiques concretes, ja que això pot induir-nos a l'aixecament

de més barreres. Només intento proposar-hi algunes consideracions de cara a la consecució d'aquest possible nou «expressivisme». Són unes línies molt obertes i d'àmbits diferents. Es tracta de nou pistes o eneàleg. Per subratllar l'obertura de la proposta, he tractat de fugir del decàleg tan marcat pel pensament judeocristià occidental i he buscat en altres tradicions com la xinesa on el nou és el número perfecte.

1 *Expressivisme i pensament interfronterer*. Ja sabem que el teatre de pensament no està de moda. Avui predomina la performança de xoc, la distracció o la suposada desconstrucció de clàssics, sovint amb un afany més exhibicionista que d'una veritable relectura i potenciació dels seus valors. Podríem posar molts exemples, però Shakespeare n'és un cas paradigmàtic. Amb tot, no cal tenir por del pensament. Més encara: hem d'assumir que el pensament transforma les coses i ens ofereix nous imaginaris i expectatives. Alguns filòsofs consideren que la poesia és també una font del pensament autèntic. I el teatre en seria una altra deu, perquè forma part de la poesia. Un teatre que, sense renunciar a la seva realitat d'espectacle, assumeix de forma conscient i plena la seva condició de di-versió: mostrar l'altra versió de les coses, l'altra cara, oculta o ocultada, de la realitat i les persones. A Catalunya, per exemple, durant un seguit d'anys ha predominat allò que l'Albert Mestres qualificava de «teatre formulari»: una repetició de fórmules buides, aparentment neutres, que van esdevenir model i cànon tant d'una política concreta, de certa crítica, i dels joves, o no tan joves, que aspiraven legítimament a poder estrenar (2008, 427). Un teatre que el va portar fins i tot a escriure un monòleg d'una aguda ironia àcida, *El drama del dramaturg*. Per contra, un teatre ecumènic hauria de potenciar el pensament interfronterer i el nou expressivisme.

2 *Expressivisme i teatre polític*. Hi ha qui diferencia entre teatre cívic i teatre polític. Una diferència no només discutible, sinó artificial, perquè el teatre polític no és tan sols l'expressió d'una opció concreta, a la manera de Brecht, sinó la denúncia compromesa, lliure i conscient de tot allò públic que es considera millorable. És el cas de Harold Pinter. En el discurs d'acceptació del Nobel de Literatura 2005, Pinter se'ns mostra com un ciutadà crític a la recerca de la veritat. I, si és cert que la llibertat ens fa lliures (Jo. 8: 32), Pinter hi apareix com un home en

llibertat, tant en la seva recerca íntima com en la pública, perquè la veritat és la seva gran exigència creativa i política. Per això, en primer lloc, ens mostra la base del seu procés creatiu: escoltar els personatges i indagar-hi interiorment a partir sovint d'alguna veu confusa, ja que s'hi tracta d'una veritat «elusive» que cal resseguir, encara que «the real truth is that there never is any such thing as one truth to be found in dramatic art» (Pinter 2005). Al capdavant, es tracta de veritats emocionals que neixen del jo/jos en la frontera més fonda, i cadascú ha de cercar-hi la seva. El que importa és eliminar tota impostació perquè l'obra sigui honesta i autèntica.

En l'àmbit públic, però, Pinter considera que la recerca de la veritat també és ineludible, tot i que presenta uns mecanismes diferents. Primer, cal cercar informació fiable i contrastada, no acceptar només el que diu una sola font o la font oficial. Després, s'ha de tenir coratge per denunciar les impostures i no perdre la dignitat personal. En conseqüència, el teatre polític «sermonising has to be avoided at all cost», ha de mostrar diversos angles i no sotmetre els personatges als gustos, tendències o prejudicis dels autors o creadors de l'espectacle. Però tampoc no s'hi ha de plegar a les exigències del mercat o del gust dominant, perquè ens envolta un «vast tapestry of lies» i «language is actually employed to keep thought at bay» (Pinter 2005). Per això, el mateix Pinter denuncia coratjosament tot un seguit de falsedats sobre l'actuació dels EUA a Europa després de la Segona Guerra Mundial o la seva terrible política iberoamericana... En resum: recerca de la veritat, creació, pensament, documentació contrastada, coratge i dignitat formen la cadena bàsica del teatre polític pinterià. Molts pseudoseguidors han volgut imitar-ne les formes externes sense beure de les deus d'on brollen els seus personatges, convertint-los en uns purs exercicis retòrics d'una abstracció banal.

3 *Expressivisme i diàleg ecumènic*. Durant els anys 2004–2006, a Tortosa, Ricard Salvat va promoure el Festival EntreCultures. Potser no va ser un festival *glamurós*, però sí eficaç, que va possibilitar el diàleg ètic i estètic entre israelians i palestins, per exemple. No es tractava només d'eliminar les barreres i possibilitar l'intercanvi interfronterer sobre la pau, el multilingüisme, la situació de les dones, etcètera; sinó també de superar la visió d'un teatre eurocèntric i de la raça blanca.

De la discussió naix la llum, diuen; i les múltiples identitats laiques s'hi reunien i enriquien mútuament. Potser, com ironitzava Joan Fuster, després de discutir cadascú es queda amb les seves idees, però més clares. Amb tot, aquesta mínima claredat també pot ser un far que ensorri murs. El festival va ser eliminat quan CiU va accedir al govern de la ciutat. Les fórmules poden ser múltiples, però un teatre ecumènic i laic hauria de potenciar aquesta mena d'encontres llandars interfronterers, encara que no tinguin el *glamur* i la cobertura mediàtica d'altres festivals.

4 *Expressivisme i noves tecnologies*. Sense perdre de vista la importància irreversible de les noves tecnologies, tampoc no hem de malversar l'especificitat del fet teatral: un fet dinàmic (sortir de casa, trobar-se amb gent, etc.) i en presència, front a la passivitat o la participació mecànica d'algunes propostes tecnològiques. La presència del públic genera sempre un corrent energètic, un diàleg interfronterer de pells i cossos, que no per silenciós és mut: els actors saben molt bé quan funciona i quan no, en quin moment el públic reacciona positivament, negativament o sorprenentment. Perquè a vegades es troben amb reaccions que no havien imaginat de cap manera. I aquest intercanvi dialogat que configura i diferencia el fet teatral és precisament la gran possibilitat per contrastar-hi l'efectivitat d'un imaginari ecumènic de les identitats laiques. Com ja hem dit abans, encara ens cal investigar més sobre la realitat d'un teatre digital, per exemple; per això, ara voldria remarcar el fet que sovint, en les representacions actuals, deixant-se endur per una visió superficial, o banal, de les modes i la fascinació d'algunes aportacions tecnològiques, veiem propostes teatrals que giren sobretot al voltant de pantalles impactants i de l'emotivisme més primari: les pantalles pensen i no podem deixar que pensen per nosaltres. O contra nosaltres.

5 *Expressivisme i traducció*. Les noves tecnologies ajuden també a la comunicació interlingüística en el món multilingüe actual. Però el concepte de "traducció" s'aplica sovint a la traducció mecànica d'una llengua a una altra. Amb tot, la traducció té un abast molt més ric: la interrelació, el joc de les intrafronteres a través dels diversos llandars, des del cos i el gest a l'expressió lingüística. Traduir ja no és traïr,

com vol la vella dita, sinó oferir, compartir, assumir responsablement i generosa. Per això, un teatre ecumènic ha d'anar més enllà de la traducció mecànica externa i integrar la pluralitat en el cor mateix de la seva proposta. I no es tracta només d'espectacles de dansa, gestuals o d'altres codis suposadament més universals, ja que els gestos i els moviments tampoc no signifiquen el mateix en segons quins àmbits i contextos. Caldria fer realitat la diferència al si mateix de les obres. Fins i tot en el cas dels diversos jocs lingüístics, com trobem ja a alguns textos: *El ball dels llenguados / El baile de los lenguados / The dance of soles* (1999), de Molins, o *La partida o còctel de gambes* (2002), d'Albert Mestres. Són només dues de les moltes estratègies que ofereix l'assumpció de la traducció des de dins mateix de la narració i els personatges. La professora Montserrat Roser i Puig ha estudiat ambdues propostes com a exemples d'un teatre multilingüe (2011). Però no es tractaria només d'un multilingüisme extern, sinó d'un multilingüisme intra i interfronterer que, sense negar ni magnificar res, ens permeti una fusió més plena i rica.

6 *Expressivisme i teatre per a infants*. Com ja s'ha posat de relleu en altres llocs (Molins 2011, 27-52), en parlar del teatre per a infants, ens trobem amb una gran disparitat d'equivalències: teatre infantil, teatre infantil i juvenil, teatre per a infants i joves, teatre familiar... Unes equivalències que no sempre ens ajuden a clarificar la situació i, per tant, a crear una estratègia estéticoètica adequada. L'assumpte és complex perquè ens remet també a la idea de públic/públics, la psicologia evolutiva o la maduresa personal, amb uns llindars no sempre clars ni extrapolables. ¿Un nen que als onze anys treballa de sol a sol per ajudar la família té vivencialment la mateixa edat que un altre que juga feliç en el pati d'un col·legi de primària? I això no és només una qüestió de classes socials o de grups: sabem que hi ha poblacions infantils super-explotades en comunitats senceres o usades fins i tot com a soldats o armes de guerra, quan no com a abocadors sexuals. Fet i fet, a més de donar a conèixer els problemes i els gaudis de la infantesa, un teatre ecumènic hauria de tenir com a base la consideració de la persona com a persona encara que aquesta persona tingui cinc anys. El nen o l'adolescent és adolescent o nen, no idiota; cosa que molt sovint sembla oblidar-se substituint la persona real per un joc de possibilismes estè-

rils: el nen com a possible futur espectador adult, el nen com a possible futur votant o com a mobilitzador de la família... Això justifica certes polítiques teatrals com a inversió interessada de futur, com si el futur hagués de ser igual que el present, i no d'acord amb el fet de proporcionar al nen el goig i el plaer del teatre ara i aquí, perquè això amplia el seu imaginari i l'arrela en un grup i una societat alhora que consolida les fronteres de la seva identitat laica i ecumènica. Així mateix, més d'una vegada, el teatre per a nens imita barroerament l'espectacle televisiu o altra mena d'espectacles mostrant una desconfiança notable en els propis mitjans, si no un desconeixement de la seva pròpia realitat.

7 *Expressivisme i mercat*. Una de les primeres coses que els especialistes solen valorar, en considerar o assessorar una empresa, és la diferència: què hi aporta el nou producte que no es vengui ja en el mercat o com millorar i renovar el producte conegut. En l'àmbit del teatre, i de l'art en general, la diferència és un fet inherent a la seva identitat. Però sovint s'hi dóna una estranya paradoxa: es rebutja o qüestiona la diferència, tot buscant una certa oferta més o menys uniforme i convencional d'acord amb el criteri o la moda dominant. A tot estirar, es tolera una diferència controlada i excitant. Si a principis del segle xx, les avantguardes buscaven *épater* els burgesos, ara sembla que «els burgesos» busquen ser *epatats* sobretot. Potser per això, els festivals oficials promocionen sovint un *epatar* controlat: la programació d'uns impactes perfectament assimilats i assimilables. L'economia actual, a més, és una «economia canalla», com indicava Loretta Napoleoni (2008): una economia no productiva, centrada en l'especulació global i el guany financer. El teatre ecumènic pot oferir una economia productiva de somnis i uns somnis d'economia productiva. És evident que també s'ha de sostenir econòmicament, però sempre ens queda la imaginació per buscar altres fórmules i potser podríem crear una xarxa, més enllà de tota barrera, d'un teatre ecumènic que pugui mostrar una mirada diferent no endrapada pels interessos econòmics ni amb una imaginació domesticada o ajustada a les exigències dels qui promocionen sensacions de xoc sota la panòpia mediàtica de revolucionari, rebel, desconstructiu, interdisciplinari... Si la publicitat no s'esgota, el teatre ecumènic també pot ser una font inesgotable d'imaginació, sentiments i di-versió.

8 *Expressivisme i fòrums mundials*. El teatre ecumènic té com a punt de mira l'ecumene, la comunitat total interfronterera. I, en aquest sentit, potser fóra bo disposar de fòrums on actuar i difondre la caiguda de tots els murs. A la Grècia clàssica, les grans representacions tràgiques s'unien amb la commemoració dels jocs olímpics: teatre i esport s'aliaven en la configuració del ciutadà. Avui, la recuperació dels jocs olímpics ha esdevingut sobretot un gran negoci: ¿podríem intentar unes olimpíades teatrals per mostrar l'altra cara del món, una mena d'aliança «olímpica» interfronterera del teatre? Potser sembli una ingenuïtat, i probablement ho és, perquè el que es potencia són els xocs de civilitzacions i la defensa d'unes barreres de poder més o menys explícites. Però, si és veritat que els somnis mouen el cor dels humans, bé podem somiar també en una aliança ecumènica del teatre. No es tractaria només d'una aliança de les arts escèniques entre si per potenciar el diàleg i les fusions dels diferents llenguatges escènics com ja es fa; sinó del teatre de la paraula fins i tot, i potser a hores d'ara, sobretot, perquè les paraules són un dels instruments més poderosos dels humans. I qui sap si no és per això, en l'entramat de mentides que ens envolta, que «language is actually employed to keep thought at bay», com indicava Pinter. Però a través de la paraula podem recuperar també la llibertat i la dignitat de nosaltres mateixos i dels mots.

9 *Expressivisme i Fundació*. Potser, en resum, podríem pensar en una Fundació de Teatre Ecumènic que ens permeti la discussió i realització de tot un seguit d'objectius i urgències, alhora que ens serveixi de plataforma oberta al món. L'any 1990, el Teatre Odéon de París esdevenia el Teatre d'Europa sota la direcció de Lluís Pasqual. Un teatre impulsat per Giorgio Strehler i d'altres que volien reafirmar la identitat cultural dels europeus. Avui Europa no passa pel seu millor moment ni des del punt de vista econòmic ni des del cultural o de l'empenta política interfronterera. Les barreres impulsades per un cert nucli dur —«Merkosy»— tracten de replegar-nos o d'imposar-nos elements xenocràtics com a la Grècia actual. És un retrocés evident i ens calen projectes diferents. No sé si una Fundació de Teatre Ecumènic podria ser-ne un: el poso sobre la taula.

Qüestió de mètode: inclusió i pesta

Com se sol dir: «roda el món i torna al Born». Així, doncs, torno al punt de partida: si volem sobreviure a les urpades del retaule esperpèntic en què estem immersos i aprofitar les possibilitats que tenim, hem de cercar un nou «expressivisme». Un «expressivisme» que pot basar-se en la identitat laica llindar de les nostres fronteres personals i collectives contra tota mena de barreres i equívocs desintegradors que ens generen també les falses llibertats d'algunes pantalles, la mediació informativa i l'avarícia. Sense deixar-nos seduir ni embolicar per les trampes del llenguatge que poden desencadenar la confusió i la violència.

Per això, m'he valgut d'un mètode inclusiu. Un mètode que m'empeny a beure del meu voltant sense prejudicis. Mirar i remirar per intentar un esquema no sincrètic i tractant de recuperar el que em sembla aprofitable. Un mètode inclusiu que no és tan sols una assumpció de la permeabilitat i contaminació del real, sinó també una via per integrar diferents fragments de veritat i parcelles del pensament en un tot concret. Però aquest tot no és cap totalitat abstracta i impossible que ens aboca al fragmentarisme estèril, sinó un tot on els fragments de veritat s'interpreten de manera funcionalment dinàmica, interfronterera, per captar diversos àmbits de la complexitat. Com en el joc amorós on la pell frontera llindar de cada cos possibilita el gaudi de l'altre en la seva essencialitat afirmada i generosa. El gaudi de l'altre i de tots dos. Perquè tots som altre per a algú.

Un mètode inclusiu que, al capdavant, és també el mètode del teatre. Si més no, del teatre en el sentit més o menys habitual: El teatre és barreja interfronterera i selecció. Però no una selecció de barrera o xoc, sinó combinació i consolidació de cossos i aptituds, opcions i esforços per aconseguir un projecte, un somni personal o col·lectiu. El teatre ho busca tot i ho necessita tot, de la tragèdia a la farsa, des de l'actor *galant* al rabassut; negres, marrons, forts, febles... tots i cadascun són protagonistes teatrals. Per això, ens cal assumir de debò la força transformadora de l'art i del teatre: assumir la seva dimensió de pesta. Ja ho deia Artaud i també ho repetia Camus per mostrar el trasbals d'un món en crisi. No hem de caure en el melodrama o el patetisme excessiu que sovint amaren aquests textos. Però és ben cert que, o la

cultura i el teatre reviu en la seva dimensió pestífera, o acabaran subsumits en el gran parc temàtic de l'entreteniment consumista global i incivilitzador.

València, febrer de 2012

Bibliografia

- Berlin, I. 2009. *El veritable estudi de la humanitat*. Barcelona: Empúries.
- Carr, N. 2011. *Superficiales. ¿Qué està haciendo Internet con nuestras mentes?* Madrid: Taurus.
- Espriu, S. 1975. *Primera història d'Esther. Antigona*. Barcelona: Edicions 62.
- Feldman, S. 2011. *Sobre les influències, la traducció i altres ansietats: alguns dilemes de l'escena catalana contemporània*. Lleida: Punctum / Màster Oficial Interuniversitari d'Estudis Teatral.
- García Lorca, F. 1972. *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- Honneth, A. 1999. *Desintegració. Fragments per a un diagnòstic sociològic de l'època*. València: Tàndem.
- Hutington, S.P. 1997. *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*, Barcelona: Paidós.
- Jané, O. i E. Forcada, eds. 2011. *Mirmanda 1. La frontera. De la dominació a l'art de transgredir*. Catarroja: Afers.
- Kennedy, P. 2011. «¿Hemos entrado en una nueva era?», *El País*, 2 de novembre. http://internacional.elpais.com/internacional/2011/11/02/actualidad/1320265412_220639.html.
- Küng, H., ed. 2002. *Reivindicación de una ética mundial*. Madrid: Trotta.
- . 2006. *Proyecto de una ética mundial*. Madrid: Trotta.
- Maaluf, A. 2005. *Identidades asesinas*. Madrid: Alianza.
- Magris, C. 2008. *La història no s'ha acabat. Ètica, política i laïcitat*. Barcelona: Edicions 1984.
- Mestres, A. 2008. «Joc i compromís: estructura textual i estructura escènica en Manuel Molins». Dins F. Foguet i B. Sansano, *Teatre, passions i (altres) insolències. Lectures sobre la dramaturgia de Manuel Molins*, 425–438. València: Universitat de València.
- Molins, M. 1999. *Trilogia d'exilis (Dionysos, Els viatgers de l'absenta, La màquina del Doctor Wittgenstein)*. València: Tres i Quatre.
- . 2011. «Calidoscopi sobre el teatre per al públic no adult (TEPNA)». Dins *Fundació Xarxa. 15 anys programant teatre per a infants a Catalunya*, 27–52. Terrassa: Fundació Xarxa.
- Moreno Cabrera, J.C. 2008. *El nacionalismo lingüístico. Una ideología destructiva*. Barcelona: Península.

- Napoleoni, L. 2008. *Economía canalla. La nueva realidad del capitalismo*. Barcelona: Paidós.
- Oliveres, A. 2006. *Un altre món*. Barcelona: Angle.
- Pinter, H. 2005. *Art, Truth & Politics*. Discurs d'agraïment del Premi Nobel de Lletres. Disponible en línia a: <http://nobelprize.org/literature/laureates/2005/pinter-lecture-e.html>.
- Roser i Puig, M. 2011. «Multilingualism and/or Monoculturalisms in *El ball dels llenguados* (1999), by Manuel Molins and *La partida o còctel de gambes. Vodevil quadrilingüe* (2002), by Albert Mestres». Comunicació inèdita presentada al Congrés de l'Anglo-Catalan Society a Barcelona l'any 2010.
- Santamaria, N. 2009. «Plaidoyer pour une raison nouvelle». *Études Théâtrales* 46: 78–85.
- Sen, A. 2009. *Identitat i violència. Qui té interès a convertir la identitat en un conflicte?* Barcelona: La Campana.
- Sloterdijk, P. 2011. *Celo de Dios. Sobre la lucha de los tres monoteismos*. Siruela: Madrid.
- Sunyer, M. 2006. *Els mites nacionals catalans*. Vic: Eumo.
- Taylor, C. 1996. *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*. Barcelona: Paidós.
- Wagensberg, J. 2003. *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Barcelona: Tusquets.
- . 2009. *Yo, lo superfluo y el error. Historias de vida y muerte sobre ciencia y literatura*. Barcelona: Tusquets.
- Weber, M. 1993. *Economía y sociedad*. Madrid: FCE.
- Žižek, S. 2009. *Primero como tragedia, después como farsa*. Madrid: Akal.

II Les fronteres com a tema

Borders, Thresholds and Crossings: Liminal Spaces in Post-1989 British Theatre

MIREIA ARAGAY *University of Barcelona (Spain)*

Summary: This article focuses on three plays — Harold Pinter's *Party Time* (1991), Sarah Kane's *Blasted* (1995) and Caryl Churchill's *Far Away* (2000) — written in the years between the symbolic end of the Cold War in 1989 and the events of 9/11. They are examined in the light of contemporary geographical theory and the spread of globalization in order to explore the way(s) in which they both thematise thresholds, borders and crossings and simultaneously demonstrate the immanent yet mobile and permeable nature of borders in the theatre. It is argued that they do so by pushing against both certain naturalistic boundaries of the theatrical representation of space and the boundaries of the "theatre situation" itself, ultimately producing alternative, liminal spatialisations that urgently solicit the spectators' transformation into ethically "response-able" double witnesses.

Keywords: Étienne Balibar, David Harvey, Globalization, Spectatorship, Witnessing

In Pinter's short play *Party Time*, a group of guests at an elegant cocktail party occupy a large room that takes up practically the totality of the stage. They discuss a new club to which most of them belong or are about to join — a club inspired, as one of the guests puts it to general applause, «by a moral sense, a moral awareness, a set of moral values which is [...] unshakeable, rigorous, fundamental, constant» (Pinter 1993, 454). The safe, immoderately comfortable world of the club is juxtaposed to another space, a realm of violence and exploitation represented by Jimmy, whose whereabouts are discussed by some of the guests at the party and who appears in one of the two backstage doors at the end of the piece, which is otherwise unused yet remains «half open, in a dim light» from the start (Pinter 1993, 427). From that threshold position, Jimmy delivers a surreal testimonial speech that closes the play, about the brutal effects of violence on his body and psyche.

Party Time is not only a play about thresholds and crossings, but it also itself occupies a liminal position within the context of post-1989 contemporary British theatre. A glance at its initial reception is instructive in this respect. The play, directed by Pinter himself, opened at the Almeida Theatre on 6 November 1991, almost exactly two years after the fall of the Berlin Wall. However, apart from a couple of pass-

ing references to the Wall itself (Hassell 1991) and to the Gulf War (Billington 1991), reviewers approached the play within the then already rapidly dissolving framework of the sovereign nation-state, reading it as a depiction of a repressive regime in Britain, Africa, Latin America, Turkey — or, at most, all of these places at once, given the play's unlocalised, metaphorical setting (Gross 1991; Lawson 1991; Morley 1991; Wardle 1991). I would suggest, however, that it is both possible and illuminating to situate the play instead within the matrix of the complex, contradictory processes of late capitalist globalization that were decisively intensified after the symbolic end of the Cold War in 1989.

But there is another dimension to the liminality of *Party Time*, namely the fact that it co-existed in the early 1990s with the continuing presence in British theatre of the state-of-the-nation play, social-realist pieces that focus on «specific, fully realized individuals [...] always against a greater sense of history in motion» (Rebellato 2007, 248), often include a «panoramic range of public (and sometimes private) settings», employ «epic time-spans» and are usually performed in large theatres, «preferably with a national profile» (Rebellato 2007, 246). David Hare's trilogy of the early 1990s, formed by *Racing Demon* (National Theatre, Cottesloe Auditorium, February 1990), *Murmuring Judges* (National Theatre, Olivier Auditorium, November 1991) and *The Absence of War* (National Theatre, Olivier Auditorium, 1993), is a highly pertinent instance of the state-of-the-nation play in the context of this essay, given its post-1989 contemporaneity with both the onset of globalization and with Pinter's *Party Time*.

As Michael Billington notes in *State of the Nation: British Theatre since 1945*, the progressive collapse of communism in Eastern Europe after 1989 led to the disappearance for left-wing intellectuals, including most British playwrights, of any remaining faith in the grand narrative of state socialism (2007, 327). This was compounded in Britain by a «domestic political coup» in November 1990, when Margaret Thatcher was ousted from the Conservative leadership by her own party (Billington 2007, 328). Hare's trilogy was among a series of early-1990s social-realist plays that addressed this double crisis.¹ To

¹ Billington refers to Caryl Churchill's *Mad Forest* (1990), Tariq Ali's and Howard Brenton's *Moscow Gold* (1990), David Edgar's *The Shape of the Table* (1990) and, indeed, Hare's

take *Racing Demon* as an example, the play examines a series of controversial questions affecting the Anglican Church in the early 1990s through six ecclesiastical and six lay characters, men and women, each of whom embodies a different standpoint. The play is built around the confrontation of ideas in such a way that, beyond the confusion and even despair experienced by many of the characters, certain solid dramatic, theatrical and even ideological foundations remain untroubled — as Christopher Bigsby put it in 1981, in naturalistic state-of-the-nation plays «language [is] transparent, a clear glass through which to observe [and debate] social realities» (Bigsby 1981, 35). And just as language — and its corollary, subjectivity — remain stable in *Racing Demon*, so too do representations of space. We always know where we are in *Racing Demon* — unambiguously on British (mostly English) soil, in locations that represent different aspects of one key national institution and, ultimately, metaphorically address the disarrayed, divided state of British society in the early 1990s.

In other words, while Hare's trilogy remained firmly rooted in the state-of-the-nation and the nation-state paradigms, theatrical and political respectively, Pinter's *Party Time* was moving in a different direction, one inflected by globalization. One of the key changes brought about by globalization is precisely a radical alteration of the way space is experienced. As early as 1989, in *The Condition of Post-modernity*, the leading contemporary spatial theorist David Harvey coined the phrase «time-space compression» to designate a defining characteristic of globalization, which he conceived of as the latest «fierce round in that process of annihilation of space through time that has always lain at the centre of capitalism's dynamic» (1989, 293). For Harvey, however, the growing dissolution of spatial barriers and the increasing perception of spatial interconnectedness brought about by globalization result in the «reaffirmation and realignment of hierarchy within what is now a global [...] system» (1989, 295). Therefore, while this latest round of time-space compression compels us «to alter [...] how we represent the world to ourselves» (1989, 240),

trilogy (2007, 328–34). See also Reinelt (2001) and Soncini (2007). Like this article, Reinelt's and Soncini's revisions extend to just before 9/11, although neither makes that explicit; unlike this article, their focus is on the construction of post-Cold War Europe in the plays in question.

such transformed representation needs to take into account both the unprecedented possibilities that are opened up and also the dangers with which the new global space is fraught — «fragmentation, insecurity, and ephemeral uneven development» (1989, 296).

Harvey's key notion of the «uneven geographies» of globalization is shaped in turn by his distinction between absolute, relative and relational conceptualizations of space (2006, 121–126), a distinction that can throw some light on the differential treatment of space in the classic state-of-the-nation play as opposed to *Party Time* and other post-1989 British plays that steer away from the state-of-the-nation paradigm in order to imaginatively address some of the challenges resulting from globalization — Sara Kane's *Blasted* and Caryl Churchill's *Far Away* are considered here. It is worth stressing that they are all pre-9/11 plays, so the focus of this article is on that transitional moment from the nation-state paradigm to full-scale globalization.

«Absolute space», writes Harvey, «is fixed [...] a pre-existing and immovable grid [...] a primary space of individuation [...] the space of private property and other bounded territorial designations», such as nation-states (2006, 121). It is this kind of stable space, as noted above, that is represented in classic state-of-the-nation plays such as Hare's *Racing Demon*. In the relational conceptualization of space, in contrast, it is not only impossible to disentangle space from time, as in Einsteinian relative space, but «[a]n event or thing at a point in space cannot be understood by appeal to what exists only at that point. It depends upon everything else going on around it» (Harvey 2006, 124). Ultimately, Harvey argues, there is no ontological answer to the question as to whether space is absolute, relative or relational; rather, human practice makes use of different conceptualizations of space depending on the nature of the phenomena under investigation (2006, 125–126). The radically transformed experience of space-time within globalization seems to require a relational conceptualization, which also underpins political philosopher Étienne Balibar's notions of the «topography of cruelty» and the «superborder», expounded in his thought-provoking «Outlines of a Topography of Cruelty: Citizenship and Civility in the Era of Global Violence», a pre-9/11 essay like the plays under examination here.

For Balibar, globalization is inseparable from cruelty or extreme violence, which he discusses in the spatial terms of a topography ripe with theatrical metaphors — «the causes and effects of extreme violence are not produced on one and the same *stage*, but on different “*scenes*” or “*stages*”» (2001, 15; emphasis added). Globalization depends on a permanent state of extreme violence «*without borders or beyond borders*» resulting from the collapse of the Cold War system after 1989 (Balibar 2001, 22; emphasis original). Extreme violence is in fact «the very heart of [the] everyday life» of contemporary democratic societies — it is banal, in Hannah Arendt’s terms, rather than exceptional (Balibar 2001, 18–19) — but the crucial fact to be grasped is that it is systematically displaced “elsewhere”. Balibar’s key contention is indeed a spatial one, namely, that at the moment when globalization is creating unprecedented possibilities for worldwide interconnection, both economic and cultural, it is also enacting a violent bio-political division of humanity into “life-zones” and “death-zones”, «which indeed are intricate, frequently reproduced within the boundaries of a single country or city», and between which there exists a superborder that is both «decisive and fragile [...] at the same time an object of permanent show and a hot place for intervention» (Balibar 2001, 24).²

Balibar’s decisive yet fragile superborder, in other words, is an eminently relational concept in Harvey’s terms, simultaneously a line of demarcation and the site where the intricate interdependence of processes and events across the contemporary globalized world becomes apparent — which turns it, as Balibar points out, into a key point for intervention. The Balibarian superborder and its concomitant displacement of violence also resonates powerfully with Zygmunt Bauman’s reflection on the ethical crisis of postmodernity, fuelled by the «huge *distance* — both in time and space — [...] between the deeds

² The emergence of post-Cold War Europe within the general framework of globalization constitutes, for Balibar, a particular manifestation of the superborder — «along with the development of a formal “European citizenship”, a real “European *Apartheid*” has emerged», he writes (2001, 19). The Treaties of Schengen (1985; 1990) and Maastricht (signed 1992; implemented 1993) dissolved internal borders and enabled free circulation for *European citizens*, while at the same time placing new barriers around the European Union (“Fortress Europe”) and creating a population of second-class immigrant residents who are not recognized as European nationals and are therefore deprived of full political and social citizenship.

and their outcomes» (Bauman 1993, 17; emphasis original), between «the two poles of action — the “doing” and the “suffering” one» (Bauman 1993, 125). This article suggests that *Party Time*, *Blasted*, *Far Away* and *Fewer Emergencies* operate as ethical solicitations vis-à-vis spectators by simultaneously highlighting and disturbing the superborder through non-naturalistic, relational representations of space that bring together, within the theatre situation, Bauman’s «two poles of action».

To go back to *Party Time*, Terry Eagleton’s commentary on the play objected to it precisely in terms of its treatment of space. According to Eagleton, «what was always most disturbing about [Pinter’s] drama was the intersection of the two realms [...] of violence and exploitation on the one hand, everyday life on the other» (1991, 20); the problem in *Party Time*, he claimed, was that «the two worlds [the guests at the cocktail party vs. the violence going on offstage] simply occupy different theatrical spaces» (1991, 20). However, if the state-of-the-nation and the nation-state paradigms are left behind and *Party Time* is approached instead in the light of globalization, it becomes possible to delineate an alternative view of its treatment of space.

In *Party Time*, Dusty, Jimmy’s sister, functions as an onstage witness. From the moment she walks in to join the party, she begins asking questions that disturb the superborder between the life-zone and the death-zone, the party and the extreme if unspecified violence going on beyond the half-open, dimly-lit door — the line of demarcation that the rest of the guests want to keep decisively in place. Dusty’s questions about her brother Jimmy are unsettling precisely because they highlight the fragility of the superborder, unnervingly reminding the other guests and spectators alike that the security and comfort of the life-zone is structurally dependent on the extreme, obscene violence going on “elsewhere”, in the death-zone that Balibar refers to as a different stage — in this case quite literally off-stage, beyond the half-open door.

Ultimately, however, it is through theatrical rather than purely discursive means that the «cast iron peace» (Pinter 1993, 437) of globalization — its dependence, as Balibar notes (2001, 22), on a state of permanent violence — is forcefully brought home to the audience. Twice in the course of the play «*The lights in the room dim. The light beyond*

the open door gradually intensifies. It burns into the room. The door light fades down. The room lights come up» (Pinter 1993, 442 and 452). Quite literally, that is, the death-zone threatens to invade the life zone of the party, “burning into it” as well as across the fourth wall into the auditorium. At the end of the play, the room lights are dimmed one last time while the intensification of the light from the door is reinforced by Jimmy’s presence in the doorway and by his voice as he delivers the hallucinatory testimonial speech that evokes the extreme violence he has experienced in the death-zone of globalization:

JIMMY: Sometimes I hear things. Then it’s quiet.

I had a name. It was Jimmy. People called me Jimmy. That was my name. [...]

Sometimes a door bangs, I hear voices, then it stops.

Everything stops. It all stops. It all closes. It closes down. It shuts. It all shuts. It shuts down. It shuts. I see nothing at any time any more. I sit sucking the dark.

It’s what I have. The dark is in my mouth and I suck it. It’s the only thing I have. It’s mine. It’s my own. I suck it. (Pinter 1993, 456)

The play thus finally brings physically together in the same (theatrical) space the causes and effects of violence, which are normally kept apart on different “scenes” or “stages” (Balibar 2001, 15) — precisely the reason why the bringing together must be non-naturalistic. An alternative, thoroughly relational spatialisation is produced through a theatrical crossing of borders wherein spectators are positioned as double witnesses, both to Jimmy’s testimonial speech and to themselves (Felman and Laub 1992, 58) — impelled, that is, to imaginatively fill in the details of the atrocities evoked in Jimmy’s testimonial speech and to reflect, relationally, on how «[their] privileges are located on *the same map* as [the] suffering [of others]» (Sontag 2004, 92; emphasis added) within a deeply fractured yet thoroughly interconnected global culture.

In Kane’s *Blasted*, naturalistic spatial boundaries are torn apart in a far more “in-yer-face” manner than in the case in *Party Time*. As is well known, the play, divided into five scenes and located, according to the opening stage directions, in «*a very expensive hotel room in Leeds*»

(Kane 2002, 3), begins by exploring the abusive relationship between Ian, a middle-aged tabloid journalist, and Cate, a naive young woman, in a fundamentally naturalistic way — characters have names, ages, accents, jobs; the location is English; the language is recognizable everyday English. It is only at the end of the second scene, when a Soldier carrying a rifle bursts in and the hotel room is blasted apart by a bomb that leaves a large hole in one of the walls, that naturalistic conventions give way and the play takes off in an increasingly surreal, violent direction.

Crucially, the naturalistic stability of place dissolves after the blast at the end of Scene Two — where are we supposed to be now? Is this still a hotel room in Leeds? We seem to be in the middle of a war — has war come to Leeds? Or has the action been transported to a war zone, possibly Bosnia, where war was raging while Kane was writing the play? There are no simple naturalistic answers to those frequently asked questions; rather, the huge hole in the wall bypasses the boundaries of naturalism in order to signal, simultaneously, the fragility of the superborder between life-zones and death-zones and the transition into the surreal horrors of the second part of the play. The hole, that is, conjures up on stage a relational space where the mutual dependence of the “here” and the “elsewhere” becomes tangible. Kane’s well-known commentary on the play, linking its bipartite formal composition to her awareness of the siege of Srebrenica as she was writing the play, is highly pertinent in that respect:

I asked myself: «What could possibly be the connection between a common rape in a Leeds hotel room and what’s happening in Bosnia?» And then suddenly this penny dropped and I thought: «Of course, it’s obvious. One is the seed and the other is the tree». And I do think that the seeds of full-scale war can always be found in peacetime civilization and I think the wall between so-called civilization and what happened in central Europe is very, very thin and it can get torn down at any time. (Kane cited in Sierz 2001, 101)

Ultimately, however, the hole in the hotel room in *Blasted* exceeds Bosnia — as Billington notes, for instance, in Thomas Ostermeier’s Berlin Schaubühne production in 2005, the play became «an oblique

comment on Iraq» (2007, 357). The bomb blast blows away the Barbarian superborder and counterpoints Ian's refusal, as a journalist, to think relationally, to look beyond the borders of the nation-state and become a witness to the Soldier's experience as both a victim and a perpetrator of atrocity — «Tell them you saw me», the Soldier asks Ian to which Ian replies, «I'm a home journalist, for Yorkshire. I don't cover foreign affairs» (Kane 2002, 48). The play's abrupt disruption of the known parameters of naturalistic theatrical discourse, its brutal dissolution of the superborder through the blast and its thematisation of witnessing powerfully interpellate spectators by implacably unsettling any attempt on their part at ethical distantiation, at remaining detached voyeurs and thus keeping the atrocities that happen "elsewhere", in the death-zone, firmly and decisively on the other side of the superborder.

In terms of post-1989, pre-9/11 British theatre, perhaps the crucial thing the bomb explosion in *Blasted* decisively contributed to blowing away was the inward-looking naturalism of state-of-the-nation plays in order to insist on the relational nature of spaces and experiences in the context of globalization the fragility of the superborder, the paper-thin wall indeed between life-zones and death-zones, the violence that is the banal underbelly of civilization. In the original production of Caryl Churchill's *Far Away* at the Royal Court Theatre Upstairs in 2000, directed by Stephen Daldry, an idyllic rural scene featuring a cosy white cottage nestling in very English-looking rolling hills, painted on the stage curtain, framed the play's increasingly surreal exploration of the resistance, on the part of the inhabitants of the life-zone, to acknowledge the thoroughly relational nature of globalization and the fragility of the superborder.

With «everybody talk[ing] quietly as if all was normal», as one reviewer put it (Bassett 2000), the play hovers on the outer boundaries of naturalism as it opens on a young girl, Joan, who is having trouble sleeping at her aunt's home after she hears a noise outside, «a shriek [...] like a person screaming» (Churchill 2000, 6). Like Dusty in *Party Time*, Joan insists on asking her aunt Harper probing questions about the noise; she even goes out a window and down a tree in the middle of the night because, she says, «I wanted to see» (Churchill 2000, 7; emphasis added). She is, in other words, a would-be witness,

repeatedly dissatisfied by Harper's patently false replies and bent on exposing the violence she has seen, performed by no other than her own uncle in his own backyard. Significantly, the ultimately successful reassertion of the superborder in Joan's consciousness is celebrated by Harper in spatial terms — «You can look at the stars and think *here we are in our little bit of space*, and I'm on the side of the people who are putting things right, and *your soul will expand right into the sky*» (Churchill 2000, 14–15; emphases added). The play thus suggests that in order to be able to experience and, indeed, enjoy the expansive perception of space that characterises globalization, the inhabitants of the life-zone need to learn — as Joan eventually does — to cancel out from ethical consciousness both the superborder and the violence that sustains it.

In Part 2 of the play, an older Joan, tamed into productivity, and her co-worker Todd are engaged in making hats for a competition. The hats become bigger and increasingly extravagant until the point is reached when «*A procession of ragged, beaten, chained prisoners, each wearing a hat, on their way to execution*» is staged (Churchill 2000, 24). The surreal parade incongruously and provocatively dissolves the superborder as much as it simultaneously discards any remaining traces of naturalism — it brings the life-zone (the “artistic” hats) and the death-zone (the chained prisoners) physically together on stage in a thoroughly relational conceptualization of space that casts spectators as witnesses to Joan's resistance to witnessing at this point. Both Joan's and Todd's ethical distantiation is linked to their admiration for the hats' beautiful artistry — «It seems so sad to burn [the hats] with the bodies», Joan casually points out, to which Todd replies, «No, I think that's the joy of it. It's like a metaphor for something or other» (Churchill 2000, 25) — in what amounts to a self-reflexive interrogation of the limits and possibilities of both representing and being a spectator to atrocities in art. The Royal Court production of the play underlined the parade scene's central concern with confronting the audience with the ethical implications of representation and spectatorship through a specific spatial treatment — it was the only scene where the naturalistic limits of the stage were trespassed as the rear opened up to reveal line after line of chained prisoners, including

children, shuffling forward towards execution «as if on a catwalk in a beauty pageant» (Aston 2001, 119).

In the global, apocalyptic, surreal war of all against all that rages in Part 3 of *Far Away*, in which all kinds of animals and humans, as well as inanimate beings such as coffee, light, noise, the weather and many more are all involved, neither Harper nor Todd nor Joan occupy a privileged position within the life-zone any more — indeed, the fragile superborder seems to have all but collapsed into a permanent, chaotic state of war. In this context, Joan's final monologue metamorphoses from a statement of her continuing ethical indifference to the suffering of others — the child under five she has killed, the girls whose mouths were bleeding, the piles of bodies by the side of the road (Churchill 2000, 37) — into a poetic dissolution of all remaining borders when she utters the line on which the play ends, «But I didn't know whose side the river was on» (Churchill 2000, 38). Joan's statement foregrounds the point the earlier proliferation of sides involved in the bizarre global war had started to make, namely, the utter absurdity of and the risks involved in the bio-political division of the world into life-zones and death-zones when we all actually live in the same space, the same global, thoroughly relational ecosystem. Joan's final tentative gesture of putting her foot in the river amounts to an attempt to definitely break down the superborder and actively begin taking ethical responsibility for others and for the globe itself. Together with her young self's role as witness, the hat parade and the global war, Joan's stepping into the river gestures to spectators, asking them to see that the death-zones and the life-zones are not truly far away, but rather inextricably bound up with each other in one single global, relational space.

Party Time, *Blasted* and *Far Away*, in short, are plays where a number of interconnected borders are crossed — fundamentally, the nation-state and state-of-the-nation paradigms are left behind and globalization is addressed through non-naturalistic, relational representations of space. Both on stage and within the theatre situation, alternative spatialisations are conjured up so that, in Erika Fischer-Lichte's richly suggestive formulation, «the performative space [becomes] a liminal space of transformation» (2008, 119–120) that taps into the audience's ethical powers of witnessing and imagination.

Spectators, that is, are compelled to confront the violently divisive reality of globalization and their own “response-ability” (Lehmann 2006, 185) in relation to it, as well as prompted to imagine what could be — an alternative global order sustained by ethical proximity and connectedness.³

Reference list

- Aston, E. 2001. *Caryl Churchill*. Tavistock: Northcote House (Writers & Their Work).
- Balibar, É. 2001. «Outlines of a Topography of Cruelty: Citizenship and Civility in the Era of Global Violence». *Constellations* 8 (1): 15–29.
- Bassett, K. 2000. «Review of *Far Away*». *Theatre Record* 20 (24): 1577.
- Bauman, Z. 1993. *Postmodern Ethics*. Oxford: Blackwell.
- Bigsby, C.W.E., ed. 1981. «The Language of Crisis in British Theatre: The Drama of Cultural Pathology». In *Contemporary Drama in English*, 11–51. London: Edward Arnold.
- Billington, M. 1991. «Review of *Party Time*». *Theatre Record* 11 (23): 1397.
- . 2007. *State of the Nation: British Theatre since 1945*. London: Faber.
- Churchill, C. 2000. *Far Away*. London: Nick Hern Books.
- Eagleton, T. 1991. «Out of the Closet». *Times Literary Supplement*, 15th Nov, 20.
- Felman, S. and D. Laub. 1992. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York and London: Routledge.
- Fischer-Lichte, E. 2008. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Trans. Saskya Iris Jayn. London and New York: Routledge.
- Gross, J. 1991. «Review of *Party Time*». *Theatre Record* 11 (23): 1399.
- Hare, D. 1990. *Racing Demon*. London: Faber.
- Harvey, D. 1989. *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Blackwell.
- . 2006. *Spaces of Global Capitalism: Towards a Theory of Uneven Geographical Development*. London and New York: Verso.
- Hassell, G. 1991. «Review of *Party Time*». *Theatre Record* 11 (23): 1399–1400.
- Kane, S. 2002. *Blasted*. London: Faber.
- Lawson, M. 1991. «Review of *Party Time*». *Theatre Record* 11 (23): 1397.

3 Research towards this article was carried out with the support of the Spanish Ministry of Science and Innovation (research project FFI2009-07598) as well as of the research group GRAE-Grup de Recerca en Arts Escèniques (Generalitat de Catalunya, AGAUR 2009SGR-1034). A print version of this article, with some minor variations and an additional section on Martin Crimp's *Fewer Emergencies* (written 2001; first published 2002), is forthcoming in *Adaptations, Versions and Perversions: Transnationality in Modern British Drama*, edited by Ignacio Ramos for Peter Lang.

- Lehmann, H.-T. 2006. *Postdramatic Theatre*. Trans. Karen Jürs-Munby. London and New York: Routledge.
- Morley, S. 1991. «Review of *Party Time*». *Theatre Record* 11 (23): 1395.
- Pinter, H. 1993. *Plays Four*. London: Faber.
- Rebellato, D. 2007. «From the State of the Nation to Globalization: Shifting Political Agendas in Contemporary British Playwriting». In N. Holdsworth and M. Luckhurst, eds. *A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama*, 245–262. Oxford: Blackwell.
- Reinelt, J. 2001. «Performing Europe: Identity Formation for a “New” Europe». *Theatre Journal* 53 (3): 365–387.
- Sierz, A. 2001. *In-Yer-Face Theatre*. London: Faber.
- . 2006. *The Theatre of Martin Crimp*. London: Methuen.
- Soncini, S. 2007. «New Order, New Borders: Post-Cold War Europe on the British Stage». In R. Littlejohns and S. Soncini, eds. *Myths of Europe*, 247–261. Amsterdam and New York: Rodopi.
- Sontag, S. 2004. *Regarding the Pain of Others*. Harmondsworth: Penguin.
- Wardle, I. 1991. «Review of *Party Time*». *Theatre Record* 11 (23): 1396.

The “Third Space” of the Border Subject in Transit in Brian Friel’s *Philadelphia Here I Come!*

HATICE EŞBERK *Middle East Technical University*

Summary: The concept of «border» has become an institution that exercises its power through legitimisation. Questions and theorisations around this issue are still evolving and disclosing themselves within various disciplines: from geography to psychology. Moreover, the terms «border» or «borderlands» have also been expanded «to include nearly every psychic or geographic space about which one can thematise problems of boundary or limit» (Michaelsen and Johnson 1977). Emerging from this is the problem of the subject who is under the control and dominance of the border. In this sense, the idea of the «border subject» results from the realm of authoritarian discourse. In the relationship between the border subject and the border, the subject cannot feel *homely* in Freudian terms, and has to create their own «borderless world» which is elusive, ambiguous and plural. In order to understand this borderless world, it is necessary to analyse the space that the border subject creates for itself. In *Philadelphia Here I Come!* (1964), Brian Friel puts the borderless world of the border subject on stage. The son of S.B. O'Donnell, Gar, tries to cross the border of Ballybeg and to live in Philadelphia. The two worlds of Gar O'Donnell, Private Gar and Public Gar, are represented simultaneously and can be analysed in terms of the notion of the border subject in transit. By the inclusion of the world of the Private Gar, Friel creates an ambivalent world of a character that is both oppressed and silenced and that resembles what Homi Bhabha calls the «third space». This third space is constructed between the coloniser and the colonised, the old and the new culture, and allows for the exploration of the notion of *in-betweenness* emerges (Roche 2006, 157). This paper thus aims to investigate this unknown realm of the border subject that creates a «third space».

Keywords: Border theory, Border subject, Third space, Homi Bhabha, Irish play

The concept of «border» has become an institution that exercises its power through legitimisation. Questions and theorisations around the issue are still evolving and disclosing themselves within various disciplines: from geography to psychology. As Mayer suggests: «[a] central part of border studies is the recognition that borders are places of reading and interpretation, subject to revision: how we read borders, and who is included and excluded by them [these theories of border and border subjects] are ongoing questions» (2011, 71). Moreover, the terms «border» or «borderlands» have also been expanded «to include nearly every psychic or geographic space about which one can thematise problems of boundary or limit» (Michaelsen and John-

son 1997, 1). Emerging from this is the problem of the subject who is under the control and dominance of the border. In this sense, the idea of the «border subject» results from the realm of authoritarian discourse. In the relationship between the border subject and border, the former cannot feel *homely* in Freudian terms, and creates their own «borderless world», which is elusive, ambiguous and plural. In order to understand this borderless world of the border subject, it is necessary to analyse the space that subjects create for themselves.

The detailed analysis and theories of the border subject have shown that «border» is something that goes beyond the lines drawn by authorities. The relationship between the border and human psychology provides a versatile ground for the investigation of the «force» and/or «power» underlying the borders. As Pile states, since it is impossible to know exactly what the «subject» is, it becomes more and more significant to explore and «map» subjectivity. However, these mappings cannot be seen as the physical means to indicate the source of subjectivity, «as if one were mapping the source of a river. Instead, we are dealing with the concrete mutability, the mutable concreteness of the subject [that is the concreteness of the notion of border and its dominance in traditional understanding]. That will require different maps, different forms of cartography» (2008, 215). Therefore, the subject under the power of the border, the subject living within different borders and the subject crossing the border are also under the investigation of border studies.

In *Philadelphia Here I Come!* (1964), Brian Friel puts the borderless world of the border subject on stage. The son of S.B. O'Donnell, Gar, tries to cross the border of Ballybeg and live in Philadelphia. Actually, Gar's desire to cross the border of Ballybeg is his desire to cross the border that his father has drawn for him. In a way, it is his desire towards self-fulfillment. As Bertha points, Friel «created an Irish home for most of his characters, fictitious village of BaileBeag that, due to British colonisation, becomes Ballybeg — a metonym for, or a microcosm of Ireland» (Roche 2006, 156). In the play Gar O'Donnell, who is about to leave for Philadelphia, is represented as a twofold character; Gar O'Donnell (Public) and Gar O'Donnell (Private). Private Gar cannot be heard by the other characters except for Public Gar. Gar's «known» identity, as represented by Public Gar, is refused

to be taken into consideration by his father. That is why; Private Gar emerges from Public Gar's struggle to create a discursive space for himself. Private Gar represents Gar's desire to be known and accepted. Private Gar has what Public Gar lacks: the freedom to express himself. In addition to this, Gar's twofold identity is a way of resistance and the refusal to be defined by a singular, unified and fixed identity. The two worlds of Gar O'Donnell represented simultaneously can be analysed in terms of the border subject in transit... By the inclusion of the world of Private Gar, Friel creates an ambivalent world of a character that is both oppressed and silenced. This representation resembles what Homi Bhabha calls the «third space»: between the coloniser and the colonised, the old and the new culture, a space in which the *in-betweenness* emerges (Roche 2006, 157). This paper aims to investigate the unknown realm of the «third space».

Homi Bhabha states that the third space «constitutes the discursive conditions of enunciation that ensure that the meaning and symbols of culture have no primordial unity or fixity; that even the same signs can be appropriated, translated, rehistoricised and read anew» (2004, 55). Thus, the emergence of the third space between the coloniser and the colonised is the result of a resistance against any kind of authority. The Third Space of enunciation is the precondition for the articulation of cultural difference for Homi Bhabha. Moreover, Bhabha claims the third space is the «“inter” — the cutting edge of translation and negotiation, the *in-between* space — that carries the burden of the meaning of culture. It makes it possible to begin envisaging national, anti-nationalist histories of the “people”. And by exploring this Third Space, we may elude the politics of polarity and emerge as the others of ourselves» (2004, 56).

Meredith points that the third space that Bhabha analyses is

intrinsically critical of essentialist positions of identity and a conceptualization of «original or originary culture»... Thus, the third space is a mode of articulation, a way of describing a *productive*, and not merely reflective, space that engenders new *possibility*. It is an «interruptive, interrogative, and enunciative» (Bhabha 1994) space of new forms of cultural meaning and production blurring the limitations of existing boundaries and calling into question established categorisations of culture and identity (1998, 3).

Within the third space one cannot talk about any kind of unity or fixity as regards cultural meaning and representation. Rather, it is a hybrid and ambivalent site, which aims at subverting the dualistic categories «going beyond the realm of colonial binary thinking» (Meredith 1998, 3). In Meredith's view, Bhabha celebrates hybrid identity since he believes that hybridity has an innate potential of knowledge to «transculturation» and it is able to «transverse both cultures and to translate, negotiate and mediate affinity and difference within a dynamic of exchange and inclusion. They have encoded within them a counterhegemonic agency [...] the hybrid strategy opens up a third space of/for rearticulation of negotiation and meaning» (1998, 3).

In *Philadelphia Here I Come!* the space that is inhabited by the two Gars is problematic and ambivalent. The space shared by the Public and Private Gar resembles the third space representing in-betweenness and hybridity. Gar's split identity is the result of his being the border subject in search of a definite and determined position. As Boltwood states, Gar is portrayed as hesitant to leave. Indeed, the play stages the array of emotions and relationships that both compel him to emigrate and emotionally bind him to his father, housekeeper, teacher, former girlfriend, and «boys» who had formed Gar's only society» (2007, 53).

In the play Public Gar is introduced before Private Gar and he is, using the playwright's words, «ecstatic with joy and excitement» because he is leaving for Philadelphia the next morning. It is thought that the word «ecstatic» foreshadows the position and psychology of Gar throughout the play. He cannot be considered as someone who is conscious of his deeds. Moreover, the word ecstatic also underlines his not being in control of himself. The joy and excitement that he feels should not be understood as Gar's real feeling of happiness towards his leaving for Philadelphia because Philadelphia is an escape for him, an escape from his life in Ireland, which is not his, indeed.

The initial words of Private Gar when he is first seen on the stage are: «And it's all about to begin. It's all over» (Friel 1965, 31). This statement by Private Gar discloses the contradictory and circular subjectivity of Public Gar. It is not certain whether something new begins for Gar or if it all ends. Gar's world is a blurry place. The reason for this uncertainty is nourished by the problematic relationship

between Gar and his father. Private Gar's definition of his father discloses the kind of relationship they have. Private says, S.B. O'Donnell is «the one and the only – the inimitable – the irrepressible – the irresistible – County Councilor – S – B – O'Donnell!» (1965, 47).

When talking to Madge, the housekeeper, Gar complains about his father's indifference to him and says,

PUBLIC: Instead of saying to me: (*Grandly*) «Gar, my son, since you are leaving me forever, you may have the entire day free,» what does he do? Lines up five packs of flour and says: (*In flat dreary tones*) «Make the up into two-pound pokes» (30).

PUBLIC: Whether he says good-bye to me or not, or whether he slips me a few miserable quid or not, it's a matter of total indifference to me, Madge.

MADGE: And another thing: just because he doesn't say much doesn't mean that he hasn't feelings like the rest of us.

PUBLIC: Say much? He's said nothing! (33).

The strict and indifferent nature of Gar's father, S.B. O'Donnell causes Gar to lose his self-confidence when he is talking to him,

S.B.: How many coils of barbed-wire came in on the mail-van this evening?

PUBLIC: Two. Or was it three?

S.B.: That's what I'm asking you. It was you that carried them into the yard.

PUBLIC: There were two — no, no, no, three — yes, three — or may be it was ... was it two? (34).

All Gar wants from his father is to be recognised as an individual with an independent life. His desire to be taken into consideration finds its peak when Private Gar and Public Gar talk to each other. While Private Gar remembers what other people say about his leaving for Philadelphia, Public Gar screams his feelings at his father and this is reflected in Private Gar's speech,

We'll go now, right away, and tell them — Mammy and Daddy — they're at home tonight — now, Gar now — it must be now — remember, it's up to you entirely up to you — gut and salt them fish — and they're going

to call this one Madge ... — a little something to remind you of your old teacher — don't keep looking back over your shoulder, be one hundred per cent American — a packet of cigarettes and a pot of jam — seven boys and seven girls ... Goodbye Gar, it isn't as bad as that (80).

And Public Gar says, whispering, «Screwballs, say something! Say something, Father!» (80). Private Gar summarises the obstacle between Gar and his father: «It's the silence that's the enemy» (93).

Throughout the play Gar does not feel at home, he does not feel a belonging to anyone or anywhere. However, when the subject matter is his mother, a kind of peace surrounds him. He knows little about his mother and what he knows about her comes from what Madge says.

PRIVATE: She was small, Madge says, and wild, and young, Madge says, from a place called Bailtefree beyond the mountains; and her eyes were bright, and her hair was loose, and she carried her shoes under her arm until she came to the edge of the village, Madge says, and then she put them on...

PUBLIC: Eternal rest grant unto her, O Lord, and let perpetual light shine ...

PRIVATE: She was nineteen and he was forty, and he owned a shop, and he wore a soft hat, and she thought he was the grandest gentleman that ever lived, Madge says, and he — he couldn't take his eyes off her, Madge says ... (37).

Private Gar represents Gar's resistance to obey his father's rules. The authority of O'Donnell, as being «the one and the only» and the origin, is subverted by means of repetition. Private Gar cannot be perceived by anyone except by Public Gar, however, there is a scene that seems to present a meaningful dialogue between Private Gar and S.B. O'Donnell.

(S.B. sits down at the table.)

PRIVATE: Thank you. Remove the hat.

(S.B. takes off the hat to say grace. He blesses himself.)

PRIVATE: On again. (*Hat on.*) Perfectly trained; the most obedient father I ever had. And now for our nightly lesson in the English language. Repeat slowly after me: another day over.

S.B.: Another day over.

PRIVATE: Good. Next phrase: I suppose we can't complain.

S.B.: I suppose we can't complain.

PRIVATE: Not bad. Now for a little free conversation. But no obscenities, Father dear; the child is only twenty-five (48).

Private Gar is the voice of muted Public Gar. It is Private Gar who can tell freely and exactly what Public Gar feels.

PRIVATE: Screwballs, we've eaten together like this for the past twenty-odd years, and never once in all that time have you made as much as one unpredictable remark. Now, even though you refuse to acknowledge the fact, Screwballs, I'm leaving you forever. I'm going to Philadelphia, to work in an hotel. And you know why I'm going, Screwballs, don't you? Because I'm twenty-five, and you treat me as if I were five — I can't order even a dozen loaves without getting your permission. Because you pay me less than you pay Madge. But worse, far worse than that, Screwballs, because we embarrass one another (49).

Since Gar is not happy at home, he does not feel positively towards Ballybeg and he admits that to Kate,

If I had to spend another week in Ballybeg, I'd go off my bloody head! This place would drive anybody crazy! Look around you, for God's sake! Look at Master Boyle! Look at my father! Look at the Canon! Look at the boys! Asylum cases, the whole bloody lot of them! ... If you're not happy and content in a place — then — then — you're not happy and content in a place! It's as simple as that. I've stuck around this hole far too long. I'm telling you: it's a bloody quagmire, a backwater, a dead-end! And everybody in it goes crazy sooner or later! Everybody! ... There's nothing about Ballybeg that I don't know already, I hate the place, and every stone, and every rock, and every piece of heather around it! Hate it! Hate it! And the sooner that plane whips me away, the better I'll like it! (79).

The play has an open end. It is not certain whether Gar leaves for Philadelphia or not. The play ends with Gar’s hesitation: «I don’t know. I — I — I don’t know» (110).

As a result, we can observe that the border, when perceived as a medium to exercise power, not only separates territories but it also creates split subjectivities. Space, place and memory are used to mythologise and articulate a kind of counter-narrative against patriarchy (represented by S.B. O’Donnell, Gar’s father) and the totalitarian idea of border. Thus, the meaning and importance of Bhabha’s third space and the study of the concept of border become obvious. The acceptance of the idea of border as a construction can help diminish the understanding of border as a means of power. As a result, the study of the border as both construct and institution is of great importance in celebrating diversity and protecting authenticity.

References

- Bhabha, H. 2004. *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Boltwood, S. 2007. *Brian Friel, Ireland, and The North*. Cambridge: Cambridge UP.
- Friel, B. 1965. *Philadelphia Here I Come!* London: Faber and Faber.
- Mayer, Evelyn P. 2011. «Beyond Border Binaries: Borderlines, Borderlands, and In-Betweenness in Thomas King’s Short Story “Borders”». *International Journal of Canadian Studies. Miscellaneous: International Perspectives on Canada* 43, 1: 67–82.
- Meredith, P. 1998. «Hybridity in the Third Space: Rethinking Bi-cultural Politics in Aotearoa/New Zealand». In *Te Oru Rangahau Maori Research and Development Conference, July 1998*. Massey University.
- Michaelsen, S. and D.E. Johnson, eds. 1997. *Border Theory: The Limits of Cultural Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Pile, S. 2008. «Where is the Subject? Geographical Imaginations and Spatializing Subjectivity». *Subjectivity* 23 (9): 206–218.
- Roche, A., ed. 2006. *The Cambridge Companion to Brian Friel*. Cambridge: Cambridge UP.

El *Othello* de Ostermeier: El otro-europeo

DAVID EUDAVE *Universitat Autònoma de Barcelona*

Summary: At a period in which pan-European identity traverses a critical stage of serious disagreements calling into question the political viability of its union, the advancement of far-right groups, with their anti-immigration and, largely, Islamophobic programs, may be seen as a symptom of identity consolidation: the construction of the Other as the negative or the reverse, claims to define what something is by what it is not. In Thomas Ostermeier's staging, *Othello*, the «black moor», is played by a white-skinned actor, but in several scenes he is shown as a black man through openly artificial and superficial resources — turning to negative video, body painting —, making evident that his difference is a mask, an external construction. What can this white/black European/moor Othello tell us about actual xenophobia and racism in contemporary Europe?

Keywords: Europe, Identity, Otherness, Othello, Thomas Ostermeier

Palabras clave: Europa, identidad, otredad, Othello, Thomas Ostermeier

La actual tolerancia liberal hacia los demás,
el respeto a la alteridad y la apertura hacia ella,
se complementa con un miedo obsesivo al acoso.
Dicho de otro modo, el «otro» está bien,
pero sólo mientras su presencia no sea invasiva,
mientras ese otro no sea realmente «otro».

Slavoj Žižek (2009, 57)

1 El escenario, en penumbras, está dominado por un cuadrado de aguas oscuras que reflejan, distorsionada, la luz blanca, apática, proveniente del muro de barras fluorescentes verticales que constituye el telón de fondo. En el centro parece flotar una cama, sobre la que se proyecta en video solamente, estática. Alrededor del agua, a tres bandas, están los actores, sentados cada uno en una silla, y algunos músicos que tocan una melodía inquietante y contagiosa, plena de percusiones, con ciertas resonancias, podríamos decir, rituales o primitivas. Uno de los actores se pone de pie, se desnuda y avanza al centro. Una de las actrices se acerca a él y lo abraza por la espalda, se agacha y recoge del agua un puño de cieno oscuro con el que le mancha el rostro. Enseguida recoge más cieno y le va pintando el cuerpo. La música va subiendo de intensidad. Son Othello y Desdémona, que ennegrece

a su amante a la vista de todos. Esta es la escena de apertura del *Othello* dirigido por Thomas Ostermeier en 2010 para la Schaubühne am Lehniner Platz.

El sello de Ostermeier, lo que le ha atraído el reconocimiento del público y de la crítica, desde sus inicios en la «Baracke» —la pequeña sala asociada al Deutschen Theater que fue invitado a dirigir— en 1996, es una comunicación potente y directa con el espectador, a partir de sus preocupaciones e intereses presentes, a través de un lenguaje dinámico, atrevido, por momentos violento, que nunca ha renunciado a la experimentación y la corporalidad central del actor. Si bien este impulso le llevó en un principio a concentrarse casi exclusivamente en el montaje de textos contemporáneos (Boenisch 2010; Schaubühne 2012), pronto abrió la puerta a los clásicos. En uno y otro caso, ha mostrado siempre la misma actitud de radical compromiso con la realidad, de leer el texto desde el presente, de hacerlo cercano y actual (Ostermeier 2003, 2009, 2010). Ha declarado que, para él, cuando se trata de «un texte classique, mettre en scène commence au moment où j'ai une idée de ce que pourrait être le lien entre le texte et notre vie d'aujourd'hui» (2006, 38). Esto nos anima a reflexionar, así sea brevemente, sobre por qué eligió poner en escena precisamente *Othello*.

De la identidad racial de Othello, el personaje shakesperiano, se sabe poco. La fuente directa del drama, una de las narraciones incluidas en los *Hecatommithi* de Giovanbattista Giraldi Cinthio (1546), lo describe ya a partir de una característica primordial: es un «Capitano Moro» (317), y es como «el Moro», a modo de sobrenombre, que se dirigen a él los demás personajes en el texto de Shakespeare. Pero ¿a qué se refiere exactamente esta palabra? Lo cierto es que la obra no aporta datos indiscutiblemente concluyentes y no se ha llegado a un acuerdo sobre si Othello sería un subsahariano de piel negra o un árabe norafricano de piel «morena» (Honigmann 2001; Butcher 1952). Desde el siglo XIX, ha sido representado como negro o como moreno, la mayoría de las veces por actores blancos con maquillaje y, sobre todo a partir del siglo XX, por actores con las características físicas correspondientes. En cualquier caso, lo importante es que su diferencia en el color de la piel es un marcador de su situación como extranjero, extraño y ajeno, de su otredad, de su condición, en palabras de Shakespeare, de «erring barbarian» (2001, 949) «of here and every where» (944).

Ostermeier, sin embargo, decide explícitamente pintar de negro a un actor blanco y, para dejarlo bien claro, pintarlo sobre la escena, en la apertura de la obra, rodeado de ceremonia y bajo la mirada atenta de todos los personajes. Y no sólo esto. Todo el juego de contrastes blanco-negro que recorre la obra lo remarca: los uniformes blancos, que hacen resaltar aún más su diferencia en relación con el resto de personajes; los guantes que se calzan Othello y Yago para jugar al golf (blanco y negro, respectivamente) y, sobre todo, el uso del video en negativo, que nos permite ver el reverso de las apariencias, las pieles oscuras, los uniformes negros. También es significativo cómo, a lo largo de la obra, su piel se va despintando con el agua y, en cambio, su uniforme se va manchando.

Todos estos recursos nos remarcen que la negritud de Othello, su diferencia, es artificial, es una construcción. Ostermeier declaró en una entrevista radial: «ce que compte pour moi c'est de montrer que signifie la noirceur [...] de montrer que la couleur de la peau n'est que une espèce de masque [...] montrer d'el début cet homme blanc, noir» (2011). ¿Cuál es la actualidad de este problema? Definitivamente, uno de los grandes problemas de la Europa contemporánea: el encuentro con la diferencia, con la alteridad, ya no desde una postura de superioridad (podríamos agregar: «colonialista»), ni a partir siquiera de la curiosidad y la búsqueda activa (etnográfica y/o aventurera), ya no más allá —del otro lado del Atlántico o del Mediterráneo—, sino aquí, justo al lado, en la siguiente puerta. Othello es ese ser de otro sitio que vive, sin embargo, aquí. Pero Othello es sólo uno y, además, le presta un gran servicio a Venecia, con sus conocimientos militares, su don de mando y su valentía. Pero, ¿qué pasa con los millones de inmigrantes que, con el agravante de la crisis, ocupan puestos de trabajo y gastan prestaciones que buena falta le hacen a los locales? Y, peor aún, ¿qué pasa cuando esos migrantes, para colmo, ni siquiera hacen el menor esfuerzo por integrarse, para adquirir los valores europeos, sino que, por el contrario, se aferran a costumbres incluso adversas y hasta ilegales?

2 Para no quedarnos hablando de generalidades, señalemos someramente un caso que afecta a Othello y a Thomas Ostermeier: la «invasión» de los turcos. Othello es un cristiano convertido, pero siendo de

origen moro, lo más probable es que, aunque sea una mera suposición, culturalmente sería más cercano a los turcos otomanos contra los que pelea, antes que a los europeos venecianos, a los que defiende. Pero Othello ha hecho un esfuerzo por integrarse. De hecho, como argumenta Stephen Greenblatt (1980, 232 y ss.), probablemente incluso peque de sobrecorrección y sea su puritanismo, expresado en su obsesión por controlar sus pasiones sexuales y la pureza de su mujer, lo que ayude a Yago a manipularlo a través de los celos.

Sin embargo, no es este el caso de los millones de turcos que, principalmente a partir de 1961, llegaron a Alemania como «trabajadores invitados» y que ahora conforman el principal grupo inmigrante (Kiliçli 2004; Young 2011). Incluso los turco-alemanes de segunda o tercera generación tienden a socializarse sólo en ambientes turcos, lo que los lleva a desarrollar pobremente capacidades culturales como, fundamentalmente, el idioma alemán, necesarias para conseguir el nivel más básico de integración: la educación y el trabajo. Esto los lleva a un cierto nivel de segregación que, como señala Todorov (2008, 217), bien puede ser percibido como agresividad; lo que, a su vez, conduce a un proceso de autoafirmación a través de la identidad en la diferencia: como un movimiento hacia la *fundamentalización* de aspectos como la religión —y, sobre todo, sus marcadores externos, como el uso del *hiyab*, la construcción de mezquitas que pueden competir en belleza e importancia arquitectónica con el resto de templos o la preferencia por la *sharia* sobre la justicia «pagana» (Aixelà 2006; Brown 2010; Reuters 2010). Este círculo vicioso tiende a agravarse y afecta también a la cultura de acogida, que llega a sentirse socavada (Kelsey 2010) o incluso agredida (Spiegel, 2010), generando un caldo de cultivo idóneo para el surgimiento del racismo y la xenofobia. Esto ha causado en Alemania un claro recrudecimiento del neonazismo, que se pone claramente de manifiesto en la proliferación de las llamadas *Ausländer-freie Zonen* (zonas libres de extranjeros). Es interesante constatar cómo incluso en el discurso oficial han aparecido recientemente cuestionamientos que podríamos calificar, sin forzar demasiado, como «lapsus» de xenofobia. Basta tener en mente que el 2010 es el mismo año en que Thilo Sarrazin, ex directivo del Deutsche Bundesbank, publica *Deutschland schafft sich ab* (Alemania se suprime a sí misma), donde defendió que la fuerza económica y la inteligencia

alemanas eran socavadas por los inmigrantes musulmanes. Es también el año en que la canciller Angela Merkel declara: «of course the tendency was to say: let's be "multikulti" and live next to each other and enjoy being together, [but] this concept has failed, failed utterly» (Connolly 2010).

3 No es una casualidad que la acción de Othello pase de una isla a otra isla. No lo era ya en Shakespeare, y lo es aún menos en el montaje de Ostermeier, donde las aguas son un personaje más. En la isla las fronteras son visibles, incluso naturales. El espacio tiene límites claros. Una isla se constituye siempre como un microcosmos y tiende a la endogamia, a lo endémico (Augé 2008, 56). Hasta antes del colapso de la URSS, el telón de acero hacía de Europa prácticamente una isla, rodeada de agua a tres bandas y, al este, por ese mar, también incontrolable y poderoso, de Rusia y el segundo mundo. No estoy de acuerdo con las tesis principales que expone Samuel Huntington en *The Clash of Civilizations* (1993, 1996). Sin embargo, la idea de que Europa —aliada con los Estados Unidos en el primer mundo— tenía entonces una figura clara de la otredad y que ahora requiere de una nueva para mantener fuerte su cohesión identitaria, me parece una idea que tiene mucho sentido. No porque la guerra —el «choque de civilizaciones»— sea la forma natural de las relaciones internacionales, sino simplemente porque la identidad, como todo lo que es cultural, es una construcción y requiere de la diferencia.

Europa se encuentra en un momento crucial. La Unión Europea ha puesto fin a miles de años de guerras, en muchos casos intestinas, siempre guerras entre vecinos, que no conseguían más que consumir recursos compartidos y avivar los rencores mutuos. Esto le ha permitido unir fuerzas para constituirse en uno de los grandes focos económicos y políticos del planeta. El júbilo por el triunfo del modelo que Europa había defendido, al fin de la Guerra Fría, constituyó un fuerte elemento unificador en la década de los noventa. Sin embargo, comenzando el nuevo milenio, con los primeros indicios de crisis del modelo capitalista y sus respectivas repercusiones sociales: el brote del terrorismo islámico; la reacción desproporcionada del gobierno estadounidense, que arrastró en gran medida a los gobiernos europeos en su total desprecio por la legalidad y los derechos humanos

(Todorov 2003; Žižek 2005), y la definitiva crisis económica, que tiene actualmente en un hilo el equilibrio del euro, con Grecia mantenida dentro a fuerza de maniobras casi circenses y del hambre del pueblo griego, y con España e Italia al borde del mismo abismo. Frente a este panorama, más bien desolador, la identidad europea busca cómo mantenerse firme.

Ahora bien, la idea de una «identidad europea» es complicada (Steiner 2006; Fontana 2006; Todorov 2008), viendo la inmensa cantidad de lenguas, costumbres, etnias que conviven en su territorio. Su memoria histórica está hecha más de diferencias que de identidades. Su humanismo greco-latino-judeo-cristiano no sólo es en sí un bati-burrillo pluricultural, sino que es ya un patrimonio universal. Su espíritu colonialista es más bien una vergüenza. Su mismo territorio es, hacia el este especialmente, algo difuso. En una Europa prácticamente agnóstica, la religiosidad no es una opción. Tal vez, como propone Todorov en *El miedo a los bárbaros* (2008, 262 y ss.), lo que podría distinguir a Europa sería su manera de gestionar la diversidad en su interior; pero, para hacer honor a la verdad, esto puede ser un gran motivo de orgullo, pero mueve pocas emociones, es material pobre para sostener una identidad.

La Venecia del *Othello* de Ostermeier no es la de los grandes palacios, las obras de arte y los rincones llenos de historia, sino la de *l'acqua alta*, la de las aguas turbias cuya presencia ominosa constituye una amenaza constante. Es la Venecia decadente, ruinosa, a un paso del colapso. Representa a esta Europa-isla que, al tambalearse, se atrinchera. Que no aprovecha el mar para la comunicación, como hicieron los fenicios y todos los pueblos que construyeron esa riquísima cultura mediterránea, sino que le teme. Del mar sólo llegan los extraños y las tormentas. El agua aquí es opresiva y peligrosa. De Venecia a Chipre no hay un viaje, sino una batalla contra el mar. No es Othello y las tropas venecianas quienes vencen a los otomanos, sino el mar. Y la lucha de Othello, su triunfo, es sobre el mar. Las aguas, subiendo lentamente, en el montaje de Ostermeier, anuncian malos presagios. Las aguas rodean la cama de Desdémona que, por medio de ellas, queda aislada y vulnerable. Las aguas se tragan a todos los que trastabillan,—a Roderigo, principalmente, pero también a Cassio, por ejemplo. En las aguas se ensayan todas las muertes: Roderigo y Cassio van a meter

sus cabezas voluntariamente, cuando anhelan morir frente a la desesperación; Othello ahoga por momentos a Yago, por enojo. Yago ahoga definitivamente a Roderigo en esas aguas. Esta es la Europa del miedo. Del miedo a los enemigos reales: las 107, 140 o 200 galeras otomanas (Shakespeare 2001, 946) o los ataques terroristas; pero también del miedo a la decadencia, que para consolidar una identidad tambaleante se inventa un enemigo, un Otro, un chivo expiatorio. Dice Žižek que en la actual «biopolítica postpolítica», «el único modo de introducir pasión [...] de movilizar activamente a la gente, es haciendo uso del miedo [...] Por esta razón la biopolítica es en última instancia una política del miedo que se centra en defenderse del acoso o de la victimización potenciales (2009, 55–56). Esta es la razón de que «el gran problema de la lucha política [...] sea la de proporcionar/construir una *imagen* reconocible del enemigo» (2005, 88).

4 Se han escrito ríos de tinta sobre las motivaciones de Yago para obrar como lo hace. Pero sea cual sea su motivación, lo que es incontestable es que, desde el origen de su enojo, hasta su resolución con la destrucción de Othello, todo es obra suya. Suya es la invención de su enemigo suyos los planes y los medios para destruirlo, suya la ejecución. Y, lo que es más importante, suya es también —a partir de todo lo anterior— la definición de sí mismo como artífice de la tragedia. En defensa de Yago debemos reconocer, como no se cansan de alabar críticos como Harold Bloom (2002) y Stephen Greenblatt (1980), que su genio es el del que se adapta, que aprovecha las características y debilidades reales en el Otro para sus propios fines. En Othello sí hay un fondo de sexualidad reprimida, de corporalidad epidérmica, no filtrada por la razón y el decoro. Desde la primera escena, cargada, como hemos visto, de ritualidad y sexo, de desnudez y tambores, fluye siempre ese río subterráneo, en la memoria del espectador y en pequeños brotes que delatan lo que hay detrás de la dignidad blanca del uniforme: detalles como la vara de mando que porta Othello, una simple rama seca; o la fresa bordada en el pañuelo de Desdémona, que más semeja una mancha de sangre, y toda una serie de gestos que revelan en el protagonista una relación con el cuerpo y las emociones más «primitiva». Todo esto existe, pero Yago crea a partir de ello, para sí mismo y para el público, un espectáculo.

La Europa que encuentra este Othello es una Europa dominada por las apariencias. Yago, como el Hernán Cortés que describe Todo-rov en *La conquista de América* (1982, 106–136), consigue dominar al Otro gracias a tres capacidades: 1) su capacidad para comprender los mecanismos de funcionamiento del Otro, 2) su capacidad de improvisación, para aprovechar lo que va apareciendo sobre la marcha, y 3) su capacidad para fingir, para generar una apariencia, un espectáculo que avale su visión del mundo.

Yago, en el montaje de Ostermeier, es un *showman*: parodia a Othello haciendo el mono e imitando danzas africanas; la fiesta que crea en Chipre es un homenaje a Las Vegas, con sus innumerables anuncios de neón y, sobre todas las cosas, es un maestro en el uso del micrófono. Cuando comienza a construir el enredo, monologa con el público, micrófono en mano y al ritmo de la música. Yago es el amo y señor de la escena, que cada vez semeja más un plató de televisión, y es con su puesta en escena que logra envolver a Othello. En este sentido, es clarificador el momento en que Othello observa la charla de Yago y Cassio, en la que, refiriéndose a Bianca, le hace pensar a Othello que habla de Desdémona. La escena ocurre tras el telón de barras fluorescentes, pero Othello y el público lo observan por medio del video que, proyectado sobre el mismo telón, dificulta la visión a través. El video sustituye a la realidad, impide verla en su totalidad e impone una mirada parcial. Además, Othello comenta al micrófono lo que ve. Othello ha sido contagiado de espectáculo, y ahora se ve a sí mismo, y se actúa a sí mismo, como lo ha presentado Yago: su cuerpo reacciona a los celos violentamente, haciéndole convulsionar como en sus parodias; sus celos se materializan en una rabia asesina cargada de sexualidad. Se da el juego de la profecía autocumplida, del «salvaje» que actúa para el «civilizado» lo que se espera de él. Porque, como señala Žižek, la «imagen/figura» construida alrededor del Otro, «sobredetermina» también la manera en que se ve a sí mismo (2009, 85).

5 En el coloquio posterior a la función de *Othello* del 22 de diciembre de 2010 en el Teatre Lliure de Barcelona, Thomas Ostermeier reflexionaba sobre el hecho de que, para él, el drama de Yago era el de la amistad traicionada. Argüía que, a fin de cuentas, era él quien había estado con Othello cuando «the cannon [...] like the devil, from his very arm, |

Puffed his own brother» (Shakespeare 2001, 964). Es cierto que Othello confía en Yago ciegamente, es en él en quien delega todas sus órdenes, nunca en Cassio, y, en cierta manera, es casi como si lo autorizara a mover los hilos. Yago, por su parte, a pesar de su rencor, nunca deja de respetarlo, de valorar sus cualidades, e incluso la crítica que hace a su ingenuidad, no deja de ser una forma de reconocimiento. Pero Ostermeier da en el clavo cuando habla de amistad sobre todo por otro motivo.

Othello, en su montaje, se nos presenta desde el principio desnudo, es decir, vulnerable. Y la puesta en escena nos atrae la atención repetidamente hacia su rostro: su rostro pintado; su rostro en el video presentado en negativo y, por lo tanto, blanco; su rostro siempre en primer plano. Dice Emmanuel Lèvinas (1993a, 1993b) que, frente a la vulnerabilidad del rostro del Otro, no queda sino constatar su humanidad, su mortalidad, independientemente de sus rasgos específicos. El rostro del Otro obliga, compromete a actuar éticamente. Y el punto crucial es que su valor deriva precisamente de su otredad, de su diferencia. La relación ética no acepta la disminución de la diferencia del Otro por medio de la comprensión, implica la aceptación incondicionada de un núcleo de inaccesibilidad a la interpretación. No se trata, así, de entenderlo, sino simplemente de aceptarlo, porque, como queda claro en los ejemplos que presenta Todorov en *La conquista de América* (2008), cualquier interpretación del Otro implica la imposición sobre él del poder, en la forma de un punto de vista, de una lectura que lo reduce.

Giorgio Agamben, en *L'amico* (2007), utiliza una pintura de Giovanni Serodini —*Incontro di San Pietro e San Paolo sulla via del martirio* (1624–1625)— para mostrar lo que él considera «una perfetta allegoria dell'amicizia». Dice que los apóstoles han sido representados en una «prossimità per così dire eccesiva» y, a partir de esta reflexión, plantea:

Che cos'è, infatti, l'amicizia, se non una prossimità tale che non è possibile farsene né una rappresentazione né un concetto? Riconoscere qualcuno come amico significa non poterlo riconoscere come «qualcosa». Non si può dire «amico», come si dice «bianco», «italiano», «caldo» —l'amicizia non è una proprietà o una qualità di un soggetto (12).

De manera similar, sólo puede darse una relación ética con el Otro si se renuncia a intentar «integrarlo» o «juzgarlo» a partir de sus particularidades. Requiere, por lo tanto, un esfuerzo, un compromiso.

La dificultad de una relación tal es, según Žižek, que implica aceptar el encuentro con lo Real —en términos lacanianos. No se trata de «amar al prójimo» desde el campo de lo Imaginario (como «imagen» de nosotros mismos) ni de lo Simbólico (como perteneciente a nuestra misma «comunidad», así se trate del género humano en toda su amplitud), sino a partir de «experimentar la dignidad del fantasma del Otro tomando una suerte de distancia con respecto a nuestro propio fantasma, sintiendo la contingencia fundamental del fantasma como tal» (2000, 258–259). Esto, por supuesto, comporta una suerte de socavación de la posición propia. Hablando de la identidad, requiere aceptar que, al igual que el Otro, es también una construcción y que, por lo tanto, es ilusoria y frágil.

6 El *Othello* de Ostermeier termina con ciertas diferencias importantes en relación con el de Shakespeare. Las aguas han subido, como en la escena inicial. Todo está en penumbras. La cama está en el centro. Ahora, Desdémona duerme en ella, cubierta a medias con las sábanas, bañada con ese video «nevoso» que es el puro canal comunicativo sin el mensaje. Todos los actores atestiguan alrededor, de pie. Othello se acerca, con una lámpara en la mano, y la ilumina. Cuando Desdémona despierta, Othello salta a la cama y trata de ahorcarla con sus propias manos. Desdémona consigue huir y corre, chapoteando, pero no tiene a dónde ir, vive en el escenario, en ese cenagal oscuro, y termina volviendo a la cama. Othello la alcanza, la tira boca abajo, se coloca sobre ella y le cubre la cabeza con una almohada. Gimen y se retuercen, uniendo sexo y muerte. Cuando ha concluido su trabajo, él se aleja, horrorizado. A partir de ese momento, todos hablan en susurros. No hay grandes pasiones, sino una sensación general de desencanto, de decepción. No hay más espectáculo. Othello no se mata. Yago no mata a Emilia. La obra finaliza con Yago, el antes dueño del escenario, inseguro, con el cuerpo encorvado, acariciando infantilmente el borde de la cama y renunciando completamente al lenguaje: «Demand me nothing: what you know, you know; | From this time forth I never will speak word» (Shakespeare 2001, 976).

Aquí no hay castigo para los culpables, no hay justicia ni reordenamiento del mundo. En cambio, aunque no aparece sobre el escenario, el hecho de que sigan vivos, abre un espacio posible, un espacio para la pena, para la vergüenza por esos crímenes que no se pueden olvidar y para los que la justicia es insuficiente. Hay que seguir adelante. Eso sí, siempre con el cuerpo del delito bien visible, al centro de la escena, para que no se olvide, para no tropezar de nuevo con la misma piedra.

Referencias

- Agamben, G. 2007. *L'amico*. Roma: Nottetempo.
- Aixelà, Y. 2006. «Islam and women; Europe and Islam». *Transfer: Journal of contemporary culture* 1: 67-77.
- Augé, M. 2008. *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, trad. Margarita Mizraji. Barcelona: Gedisa.
- Bloom, H. 2002. *Shakespeare. La invención de lo humano*, trad. Tomás Segovia. Barcelona: Anagrama.
- Boenisch, P.M. 2010. «Thomas Ostermeier: Mission neo(n)realism and a theatre of actors and authors». En M.M. Delgado y D. Rebellato, eds. *Contemporary European Theatre Directors*, 339-359. Abingdon / New York: Routledge.
- Brown, S. 2010. «Constitution, not sharia, is supreme law in Germany – Merkel». *Reuters*, 7 Oct. En <http://blogs.reuters.com/faithworld/2010/10/07/constitution-not-sharia-is-supreme-law-in-germany-merkel/> (consultado el 18/3/2012).
- Butcher, P. 1952. «Othello's Racial Identity». *Shakespeare Quarterly* 3 (3/July): 243-347.
- Cinthio, G.G. 1546. «Vn Capitano Moro piglia per mogliera vna cittadina Venetiana...» En *De gli Hecatommithi*, 317-325. Vinegia: Girolamo Scotto. Copia digitalizada consultable en: <http://biblioteca.ucm.es/foa/46224.php>.
- Connolly, K. 2010. «Angela Merkel declares death of German multiculturalism». *The Guardian*, 17 Oct, 16.
- Fontana, J. 2006. «Europe, history and identity». *Transfer: Journal of contemporary culture* 1: 16-24.
- Greenblatt, S. 1980. *Renaissance Self-fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Honigsmann, E.A.J. 2001. «Nota preliminar». En W. Shakespeare, *The Arden Shakespeare Complete Works*, 941. London: Thomson Learning.
- Huntington, S.P. 1993. «The Clash of Civilizations?» *Foreign Affairs* 72 (3/Summer): 22-49.

- Huntington, S.P. 1996. *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York: Simon & Schuster.
- Kelsey, E. 2010. «Germans more negative towards Muslims than others». *Reuters*, 2 Dic. En <http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2010/oct/17/merkel-germany-multiculturalism-football?intcm239> (consultado el 18/3/2012).
- Kiliçli, A. 2004. «Turkish Migrants in Germany, Prospects of Integration». En E. Barbé y E. Soler, coord. *EU – Turkish Relations, Special Dossier of the Observatory of European Foreign Policy*, 2 (December). Barcelona: Institut Universitari d'Estudis Europeus.
- Lèvinas, E. 1993a. *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*, trad. José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos.
- . 1993b. *Humanismo del Otro Hombre*, trad. Graciano González. Madrid: Caparrós.
- Ostermeier, T. 2003. «El teatre en l'era de la seva acceleració», trad. Carme Gala. *DDT* 1 (des.): 31–40.
- . 2006. Entrevistado por Sylvie Chalaye, en: *Thomas Ostermeier*. Arles: Actes Sud/CNSAD.
- . 2009. «Una conversación sobre *Hamlet*». *DDT* 15 (juny): 94–95.
- . 2010. «Thomas Ostermeier: "Every generation writes its own Shakespeare, every zeitgeist communicates with it in a different way"». Entrevistado por Cristina Modreanu, *Scena.ro* 9 (Junio/Julio). En <http://www.revistascena.ro/en/interview/thomas-ostermeier-every-generation-writes-its-own-shakespeare-every-zeitgeist-communicates> (consultado el 8/6/2011).
- . 2011. «Grand entretien avec Thomas Ostermeier». Entrevistado por Caroline Broué y Herve Gardette, *La Grande Table*. Radio. France Culture, 17 Mar, 12.00 hrs. En <http://www.franceculture.com/emission-la-grande-table-grand-entretien-avec-thomas-ostermeier-2011-03-17.html> (consultado el 12/6/2011).
- Othello* de William Shakespeare. 2010. Dirigida por Thomas Ostermeier. Schaubühne am Lehniner Platz. (Teatre Lliure, Barcelona. 22 Dic).
- Othello* de William Shakespeare. 2011. Video. Dirigida por Thomas Ostermeier. Berlin: Schaubühne am Lehniner Platz.
- Reuters. 2010. «Mosques to become bigger part of German life – Chancellor Angela Merkel». *Reuters*, 19 Sep. En <http://blogs.reuters.com/faithworld/2010/09/19/mosques-to-become-bigger-part-of-german-life-chancellor-angela-merkel/> (consultado el 18/3/2012).
- Schaubühne. 2012. *Thomas Ostermeier*. Schaubühne am Lehniner Platz. http://www.schaubuehne.de/en_EN/ensemble/regie/12001 (consultado el 21/4/2012).
- Shakespeare, W. 2001. *Othello*. En *The Arden Shakespeare Complete Works*, 941–978. London: Thomson Learning.

- Spiegel. 2010. *Schröder warnt vor Deutschenfeindlichkeit*. *Spiegel Online*, 10 Oct. En <http://www.spiegel.de/politik/deutschland/o,1518,722342,00.html> (consultado el 3/3/2012).
- Steiner, G. 2006. *La idea d'Europa*, trad. Víctor Compta. 3.^a ed. Barcelona: Arcàdia.
- Todorov, T. 2001. *La conquista de América. El problema del otro*, trad. Flora Botton Burlá. 12.^a ed. México: Siglo XXI.
- . 2003. *El nuevo desorden mundial. Reflexiones de un europeo*, trad. Zoraida de Torres. Barcelona: Península.
- . 2008. *El miedo a los bárbaros. Más allá del choque de civilizaciones*, trad. Noemí Sobregués. Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.
- Young, G. 2011. «Germans still struggling to resolve issues of race». *The Guardian*, 15 Mar, 24.
- Žižek, S. 2000. *Mirando al sesgo: una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, trad. Jorge Piatigorsky. Buenos Aires: Paidós.
- . 2005. *Bienvenidos al desierto de lo Real*, trad. Cristina Vega Solís. Madrid: Akal.
- . 2009. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, trad. Antonio José Antón Fernández. Barcelona: Paidós.

The Geopolitics of European Theater:

Tom Stoppard, David Edgar, Harold Pinter

BRIGITTE GAUTHIER *SCRIPT, University of Evry*

Summary: British theatre has dedicated some of its major works to the analysis of the notion of frontier within Europe. Borders between sanity and madness have been used as a starting point for reflection in *Every Good Boy Deserves Favour* (1977) by Tom Stoppard, the flux of people deprived of identity thrown from one country to the other was the focus of *Pentecost* (1994) by David Edgar and Harold Pinter himself used the non-description of geographical locations to erase our concept of geopolitical frontiers so as to make us reflect on the consequences of false frontiers, and on the use of these artificial walls to determine our destinies. Walls of languages, carceral walls, and virtual walls will be analysed in their polemical use on stage by these three major British dramatists.

Keywords: Politics, Commitment, Great Britain, Drama, Borderline

British theatre has dedicated some of its major works to the analysis of the notion of frontier within Europe. Plays dealing with psychological borderline situations have been used as a polemical device to comment upon a dysfunctional social system. The British playwrights of the second half of the twentieth century have turned the stage into a *topos*, which represents political issues. The frontiers of the mind become an image of political frontiers. What is at stake in the works of Tom Stoppard, David Edgar and Harold Pinter is the geopolitics of their time.

We will analyse the notion of frontier in British Political Theatre thanks to three examples: Tom Stoppard's *Every Good Boy Deserves Favour* (1977), David Edgar's *Pentecost* (1994) and Harold Pinter's *Mountain Language* (1988).

Borders can be considered as metadramatic issues. The delimitation of the stage is the starting point of both the localisation of the dramatic narration and the style of its representation. In the British Theatre of the second half of the 20th century, the identity of the stage emerged as a very political question. It has always been the case as the stage is a microcosm equivalent to the city, but in the hands of committed playwrights it became a major concern.

*Borders as an organic matter from
which their plays are made of*

Harold Pinter, Tom Stoppard and David Edgar stand out as the most representative British writers of this period. Their works will remain as classical case studies. They turned their stages into a political arena to analyse the situation of Democracy. We will see how their personalities determined a different political approach.

Pinter had Marxist orientations, interested in the ideal concept of a radical political change; he went on fighting germs of fascism latent all around the world in his plays. He was also strongly antagonistic to American Imperialism. For him, borders were not only important, they were part and parcel of the organic texture of his plays. His dramas are highly territorial. One wakes up in his work every morning as a potential prisoner of a Kafkaian universe. Someone might come knocking at your door and drag you out of your home to be judged, tormented or executed (*The Room* [1957], *The Birthday Party* [1957], *The Trial* [1989]). Every dramatic action revolves around this archaic fear of trespassing. His plays are born from the resulting traumas of World War II even if the exact location where they take place is neatly erased to suggest a universal flavour. Games of power are territorial games, whether it is a cheese roll or a female that is at stake. Both feature in *The Homecoming*, and Pinter describes with humour the transgression of boundaries in these easily graspable domestic concerns. Food and sex are metaphorical transpositions of more problematic moves. In Pinter's plays, women all seem to be a sort of game at the disposal of all the men present in the story. They pass from one to the other, wilfully or not, consciously or not, but they do not possess a «room of their own». The important issues revolve around the power games between men. They are the leaders (*One for the Road* [1984]), the hired killers (*The Dumb Waiter* [1957]), the politicians (*Party Time* [1991]), and the world pacificators (*Celebration* [1999]). Women are collateral damage in territorial conflict. This is after all a pretty good rendering of the situation in the real world. When a war starts somewhere, the integrity of women is the first border which is not respected. What we learn from this is that Pinter warns us against the dangers which occur the minute the democratic standards are

not strictly followed. Democracy imposes limits, it is defined by these limits and any attempt to transgress them for personal reasons is an image of what happens on the political level. A domestic transgression is a mirror image of a political crime. This became his theatrical trademark. Pinter exposes our human weaknesses to discuss greater issues. This sums up the dramatic patterns chosen by Pinter to analyse the state of the world: demonstrating on the intimate level the eventual distortions of politics gone wrong. We then regress to a pre-social state of the Hobbesian war of all against all. Originally the hidden map of a Pinter play is that of World War II. Space and time converge to shift boundaries and upset values.

As to Stoppard, his own background led him to fight another evil. Born in Czechoslovakia, he has been displaced to Singapore, India, Australia and England as a youth and describes his life as «charmed». He was lucky enough to escape from bombs here and there as the frontiers of war and peace kept shifting under his feet. In the present time, we have no clear sense of how major the mere notion of survival was for the generation before ours. Theatrically speaking, plays evolved from being «well-made» to being more experimental, shaking their own stage boundaries. People experimented in agit-prop, bare bone theatre, agro-effects and in-yer-face theatre... Dramatic Borders became the playground for experimentations. Dramatists asked about where tradition stops and modernism begins: by talking to the audience, by having the audience participate as in the anarchist theatre of *The Living Theatre*, by breaking boundaries between the stage and the audience or by reversing the limits as in the screen adaptation of Peter Weiss's *Marat/Sade* by Peter Brook (1967), in which it is the actors who clap at the end, facing the audience. The actors are the inmates of a psychiatric asylum. They look at the audience right in the eyes and clap as if the audience had been performing, sending us back to the notion of society being madder than its incarcerated pawns.

Stoppard focuses his attention on communist totalitarianism and demonstrates how in such circumstances it is the geography of our universe which has lost its boundaries very much like in Kafka's text *Der Toller Mensch*. Kafka describes in *Le Gai Savoir* how men have killed God, there is no longer a top or a bottom in the world. We have lost all our landmarks. He portrays a topsy-turvy world, where

we are bound to be lost because the limits have been erased. This is a good image to describe the universe of Stoppard's plays and in particular *Every Good Boy Deserves Favour* because the consequences of such a radical political hold on society is the wiping out of the limits inherent in our shared terminology. *Every Good Boy Deserves Favour* describes how a dissident has been incarcerated in an asylum.

ALEXANDER: I have no symptoms.

DOCTOR: Your opinions are your symptoms, your disease is dissent (1984, 116).

If Alexander accepts that he was sick and is now cured, he will be released. Yet he refuses. His cellmate, Ivanov, is convinced that he has an orchestra and he is asked to deny the presence of the orchestra. Stoppard describes how a totalitarian regime changes the denomination of terms by pretending that dissidents are schizophrenics. He describes how political strategies rework the very rules of language and creates a zone of confusion about locations, individuals and concepts.

Within the same dialogue exchange, the notion of asylum and that of prison become blurred by simple slips of the tongue:

DOCTOR: Look, let's get this clear. This is what is called an Ordinary Psychiatric Hospital, that is to say a civil mental hospital coming under the Ministry of Health, and we have wards. Cells is what they have in prisons, and also possibly, in what we called Special Psychiatric Hospitals, which come under the Ministry of International Affairs and are for prisoners who represent a certain danger to society. Or rather patients [...]

ALEXANDER: Could I be put in a ward on my own?

DOCTOR: I'm afraid not. Colonel — or rather doctor — Rosinsky, who has taken over your case, chose your cell — rather ward-mate personally (1984, 113).

And the dissident character ends up feeling nostalgic for a time when those linguistic and political boundaries existed. Bad politics sounds already better than politics fiddling with terminology.

ALEXANDER: I want to get back to the bad old times when a man got a sentence appropriate to his crimes — ten year's hard for a word out of place, twenty-five years if they didn't like your face, and no one pretended that you were off your head. In the good old Archipelago you're either well or dead (1984, 117).

*Borders on quicksand as the metaphor of
the political drama at stake*

In Pinter's *Ashes to Ashes*, it is both the map and the time which are built upon quicksand. A woman from the 1990s has memories from her lover-tormentor in a landscape suggesting a stylised camp: a factory, trains...

Every Good Boy Deserves Favour is deeply rooted in politics. It was inspired by a meeting between Tom Stoppard and Soviet dissident Victor Fainberg, who had been arrested during a peaceful protest against the invasion of Czechoslovakia in 1968. He spent five years in the Russian prison-hospital system. In his Introduction to *Every Good Boy Deserves Favour*, Stoppard talks about him in these terms: «He was not a man to be broken or silenced: an insistent discordant note, one might say in an orchestral society» (20). The play deals with trespassing geographical frontiers and human frontiers. Borders between sanity and madness were used as a starting point for reflection in *Every Good Boy Deserves Favour*. This play takes place in a Soviet asylum where political prisoners are incarcerated for the crime of schizophrenia. The safe ground of terminology is replaced by the quick sands of political distortion to erase the line between sanity and madness in order to hide political agenda. It is the very frontiers of language which keep shifting in a universe where politics are all powerful. The geographical safe delimitations of languages are rethought according to the necessities of politics. When the frontiers of language are not waterproof, the individual loses all protection. Humanity dissolves in the hands of people capable of changing the rules as they wish.

In order to finally free the two men before an inspection, absurd and logic strategies are intertwined to produce a solution to the double Alexander Ivanov's dilemma.

COLONEL: (*To IVANOV*) Alexander Ivanov.

IVANOV: Yes.

COLONEL: Do you believe that sane people are put in mental hospitals?

DOCTOR: Excuse me, Doctor —

COLONEL: Shut up! — (*To IVANOV*;) Well? Would a Soviet doctor put a sane man into a lunatic asylum, in your opinion?

IVANOV: (*Baffled*) I shouldn't think so, why?

COLONEL: (*Briskly*) Quite right! How do you feel?

IVANOV: Fit as a fiddle, thank you.

COLONEL: Quite right! (*The COLONEL turns to ALEXANDER*) Alexander Ivanov?

ALEXANDER: Yes.

COLONEL: Do you have an orchestra? (*IVANOV opens his mouth to speak*) (*to IVANOV*) Shut up! (*to ALEXANDER*) Well?

ALEXANDER: No.

COLONEL: How do you feel?

ALEXANDER: All right.

COLONEL: Manners!

ALEXANDER: Thank you.

COLONEL: There's absolutely nothing wrong with these men. Get them out of here.

DOCTOR: Yes, Colonel — Doctor (1984, 122).

Pentecost by David Edgar explores the situation of refugees seeking political asylum. It is a reflection on one of the most vivid political issues of European politics. David Edgar focuses on the flux of people deprived of identity thrown from one country to the other. His approach to the frontier issue is extremely original. He gathers in a little church, in a non-specified Balkan country, a team of art historians being held hostage by people who chose to destroy their identity documents in order not to be sent back to their original country. They want to cross their land frontier so desperately that they are ready to discard their own identity to do so. They are trading a name for a new haven. In such a heavy political context, frontiers determine the possibility to survive or an entrapment in poverty or political trauma. The dramatic political context of the end of the 20th century in Eastern Europe has thus been exposed upon British Stage as a tale meant

to teach us how frontiers are two-sided, on one side stands freedom on the other a dead-end life.

The refugees in *Pentecost* prefer to destroy their passports in the hope not to be sent back to their place of birth.

NICO: We have no passports. The Serbs gave us papers, and then the Hungarians, but we threw them away. Now we are victim of ethnic cleansing by Croats (Edgar 1995, 66)

As to Harold Pinter, he built all his work around the Hegelian see-saw concept of master and servant. This is the frontier he explores. He shrinks the special scope of exploration to two individuals in contexts which remain unspecified so as to acquire a universal resonance. His most political plays *One for the Road* (1984), *Mountain Language* (1988) and *Party Time* (1991) inscribe the games of power within a geopolitical context. Yet for Pinter, the ultimate frontier lies between domination and submission. All other frontier issues derive from this, whether they happen to be geographical, ethical, social or economic. Characterisation determines the relationship to the idea of frontier as well as fate. Pinter privileges the non-description of geographical locations to erase our concept of geopolitical frontiers and make us reflect on the consequences of false frontiers, and on the use of these artificial walls to determine our destinies.

Walls of languages, prison walls, and virtual walls will be analysed in their polemical use on stage in the plays of these three major British dramatists. Stoppard, Edgar and Pinter have written masterpieces revolving around the frontier issue.

Border issues are crucial in theatre. They are what make the essence of discourse. How do we determine whether the action which is depicted on stage or off stage has important consequences? Very often the off stage events which are evoked correspond to actions which are too violent or too disturbing to be exposed directly to the audience because of issues of censorship, the difficulty of realistic representation, or for artistic choices. Jacobean theatre was famous for bringing upon the stage the gore effects and exploiting these moments of direct shock.

The three playwrights presented in this paper have a tendency to keep the intensity of visual drama off stage and bring on stage verbal conflicts. Thus the scenic borders are strict, while the linguistic borders are not. The drama happens very much on the frontier of this on-and-off stage. The unsaid or the non-representable is kept alive by the special limits. What went on in Soviet asylums or prisons is well-known and the elements of torture and sadistic treatment of the inmates is brought up visually by our own minds. Our personal stock footage provides for the visions of horrors, and no direct description is necessary. The frontier element is reproduced within the mind of the spectator who sees a sort of double show: what's on stage, and what he recalls from previous knowledge of these situations. Thus the horror turns from anecdotic to personal and is experienced differently in each individual. A mere gesture or a change of tense can propel us into abysses of horror. Pinter is extremely good at that. In his play *One for the Road*, a simple change of tense at the end of the play. «Your son he was such a little prick», sends us into a simultaneous shock of revelation and trauma. They clearly killed Victor's son, and it is announced in a grammatical innuendo which is more disturbing than any lengthy description of the circumstances. Anything could be imagined and «angst» is decupled by vagueness. When we do not know the details, our imagination provides for the worst case scenario. Thus the spatial borders are replaced by linguistic games of power and terror.

David Edgar is the only one among these three playwrights to literally break the frontier between the on/off stage, by having the neo-Nazis break through the wall of the church to invade it, which results in the destruction of the fresco. This transgression of space is literal. It is interesting because David Edgar has worked a lot on schizophrenia and on the specific language of the schizophrenic individual when he researched for his play *Mary Barnes*. And he discovered then that one of the specificities of «schizophrenese» is that for a patient suffering from schizophrenia everything remains literal. The schizophrenics apparently have no capacity for grasping metaphors. For them any visual image is immediate with no possibility to hear another more abstract meaning. Consequently, the literalisation of a border transgression in the play draws a parallel between this terrorist act and a schizophrenic attitude. Breaking borders, refusing limits is both aso-

cial and sick. The lack of respect of religion and art stigmatises the Neo-Nazis syllogistically as clinically dysfunctional individuals. It is a strong political comment on the situation.

With these three playwrights, madness is used to explore the political context. Society is analysed as an organic whole instead of coming to the easy conclusion that political chaos implies that our society has become sick. These playwrights show how politicians manipulate the power of madness against civilians. It is a very heavy attack on politics and a very clever denunciation of madness as an instrument of power. These three playwrights work on different forms of fascism or totalitarianism. They explore how it is the very displacement of boundaries which allows the creation of the cracks into which germs of fascism develop. We are far from the concept of well-made plays and the portrayal of bourgeois domestic issues. The real topic is power and its use and misuse on society. Pinter, Edgar and Stoppard are very clearly the most Shakespearian authors of the century. They explore in a contemporary context the same issues Shakespeare did: the legitimacy of power, the frontiers between sanity and madness, the margin of comic relief as a vector of truth in a universe of terror.

Montesquieu in *De l'Esprit des Lois* described the different regimes according to three criteria: the quality of the climate, the type of governing credo, and the instrument used for the implementation of power: justice, fear, love...

The power of these plays in the actual context

The situation of refugees described in *Pentecost* is still terribly vivid. And the trading of territory is a constant concern. The metaphor implying that the layers of different frescoes suggest a potential hierarchy between works of art has tragic territorial echoes. Is a library more important than a refugee camp? These historical issues are not simple anecdotes; they are part and parcel of actual city political choices. It is striking to see that the three topics chosen by these playwrights have not been solved yet: torture, the fate of refugees and that of dissidents.

Stoppard's play *Every Good Boy Deserves Favour* has been performed in London again in 2008, 2009 and 2010. Stoppard's comment on the relevance of his play today is appalling: «The ways in which the soci-

ety in 2008 treats its citizens in different parts of the world does not suggest that the world is getting any better» (National Theatre 2009).

It turns out that Stoppard met the Free Belarus Theatre, a theatre company from Belarus which originally contacted him for intellectual support. Their relationship developed as Stoppard decided to support also their political agenda denouncing the Belarus Government as the last remains of dictatorship in Europe. His situation with Eastern dissidence came full circle. Stoppard first wrote *Every Good Boy Deserves Favour* after reading the documents of *The Index on Censorship* describing abuses in the Soviet Union. In 2010, he took part in a ceremony paying homage to the 42 people incarcerated for having taken part in a peaceful demonstration in Minsk. In 1977, he accompanied people from Amnesty to witness the fact that visa seekers were being treated as psychiatric patients by the Soviet regime, and the recent incarceration of the members of the Belarus Free Theatre group and their friends suggests that democracy is still not being implemented everywhere in Europe. On the midnight of December 19, 2010, Natalia Koladia was severely injured while wanting to update the 1997 Website which mentioned how people had been kidnapped and sent to jail. In 2011, Natalia Koliada from the Belarus Free Theatre demanded from all of us to speak to our governments to help free her country from dictatorship and terror (Belarus Free Theatre 2011). (2). Belarus Free Theatre's *Being Harold Pinter* has been performed from January 5th to January 16th 2011 as part of the Under the Radar Festival, a festival tracking new theatre from around the world at the Public Theatre in New York. Stoppard backed up these individuals who denounced the fact that people who do independent media put themselves at risk in their country. He denounced the fact that:

On our doorstep adjacent to Poland, at a time when we accept the almost truth that such a thing is now history. All the stigmata of dictatorship are present: imprisonment for turning up at a peaceful protest, lawyers intimidated for doing their tasks.

The situation of the Belarus Free Theatre is very striking as its members have personally experienced life in a dictatorship echoing the situation in the British plays of the end of the 20th century. Yet what

these British playwrights were denouncing was both instances of lack of democracy in the world but also potentially within England. The oddity of the discourse lies upon the fact that playwrights describe territories of Europe universally recognised as democracies in terms equivalent to those used to describe the worst fascistic countries. The exact border which is being explored is that of Democracy. Where and when do politicians play around with the Constitution or with practices which infringe upon our elementary rights? How and when is the Social Contract being torn apart?

Although these three playwrights delocalise their plays on non-British territory, what is at stake is also domestic policies. The Balkans, the Soviet Union and the Mountain are traditional topoi of displacement chosen to help us focus on the present situation in the original country of the writer. The equivalent is drawn between the balkanisation of the Eastern countries, and the dehumanisation of the Middle East zones to local Rules and Misrules. Beyond the geographical choice the issue is politics now. And the message is that of a training to become vigilant, they teach us how to be attentive to words and their uses.

One for the Road, is a horrific play on torture staged by Pinter himself at The Lincoln Centre in 2001, in which he played the part of the tormentor. The element of uncertainty becomes even more blatant when it affects the ultimate rules of power. Pinter has isolated the crucial factor of power: the rule makers in his plays and screenplays equate themselves with Gods. They are evil Promethean characters who have stolen the rules and reign over intimate, psychological or political totalitarian micro-universes. They allow themselves to change the rules of the games.

In *Mountain Language*, Pinter on the surface level denounced the tragedy of 15 million Kurds, but this play also takes into consideration his fear about the state of democracy in Great-Britain. Soldiers prevent a mother from speaking the only language she knows to communicate with her imprisoned son. And Harold Pinter explains what his intentions were when he wrote this play:

From my point of view, the play is about suppression of language and the loss of freedom of expression. I feel therefore it is as relevant in England as

it is in Turkey. A number of Kurds have said that the play touches them and their lives. But I believe it also reflects what's happening in England today — the suppression of ideas, speech and thought (Billington 1996, 309).

And Michael Billington *added the following commentary*:

What he is trying to do in *Mountain Language* is show that there is no longer an automatic division between Them and Us; between morally bankrupt tyrannies and supposedly superior democracies (1996, 309).

Mountain Language is one of Pinter's most clearly political plays. He emphasises the intense topicality of such a subject in his *Nobel Speech*:

Mountain Language remains brutal, short and ugly. But the soldiers in the play do get some fun out of it. One sometimes forgets that torturers become easily bored. They need a bit of a laugh to keep their spirits up. This has been confirmed of course by the events at Abu Ghraib in Baghdad. *Mountain Language* lasts only 20 minutes, but it could go on for hour after hour, on and on and on, the same pattern repeated over and over again, on and on, hour after hour (2005).

Michael Billington in his Pinter biography recalls how in June 1996, reality went beyond fiction. The Kurdish company Yeni Yasam was renting a community centre at Haringey, in the North of London to rehearse *Mountain Language*. The National Theatre had provided them with uniforms and plastic weapons. A neighbour suddenly panicked and called the police, who arrested them and forbade them from speaking their own language! Such plays are enhanced by our own collection of images of madness, torture, and violence.

Each historical layer in David Edgar's *Pentecost* determines a space-temporal sector, a recognisable territory belonging either to the communist period or to the renaissance period. Gabriela erases a fresco dating back to the apex of socialist realism and wipes out workers waving red flags to study the fresco underneath in order to determine whether it had been painted by Giotto or by somebody prior to Giotto. A system of hierarchy is evoked. Are politics more important than art or viceversa when it comes to determine which fresco deserves a bet-

ter treatment? One has to be erased to let the other emerge. At the end of the play, the neo-Nazis answer the question in a radical destruction of both frescoes, emerging through the wall.

ABDUL is about to douse the painting. There is a sudden explosion. It is not immediately clear where from. Engines rev, sirens wail. Smoke billows. Armed COMMANDOES in black uniforms and balaclavas burst through a gaping hole that has appeared in the painting on to the platform (Edgar 1995, 101).

It sounds as if politics were to rule over art, whatever we would like to think. It is interesting to see how the strength of news events goes beyond our intellectual reflection. We are left to consider the world as it is instead of as we would wish it to be. Notions of democracy and aesthetics are put aside in the general chaos of riots, and oppressive regimes.

Conclusion

The question which remains is if the work of artists can change the world in anyway Brecht gave us this direction. Ken Loach, when I interviewed him about *Family Life*, suggested that whatever committed artists do their work is «like pebbles upon the beach, the tide washes it away». Yet the importance of playwrights in real life politics has been striking. Their voice is being heard in political spheres in times of terror and danger. Harold Pinter belonged to numerous political associations and spoke with courage to the world. Playwrights such as Arthur Miller and Harold Pinter have been involved in Pen activities. Stoppard was inspired by the articles published in *The Index on Censorship* and took part in their political actions. These are moments when boundaries between Drama and Politics are erased to try and achieve a better understanding of the universal values of democracy.

When Stoppard was invited to talk to the Brussels Marshall Fund Forum in 2011 he very clearly stated his status as a committed writer:

I looked around the map and there is this curious anomaly, isn't there? Really closer to Brussels than some of the other European capitals, we have

a place where there is this leftover; the bad old days are here and now. And I know that many people in this room have been exercising their brains as much as they can and working the way that politics and diplomacy works to do something about Belarus I'm personally somewhat bemused, very depressed, and probably more ineffective than anybody else here, wouldn't it be more polite to say less effective than anybody here. But quite honestly how effective are we if I may include myself in your number. The whole panoply of banned artists, every kind of restriction is reflected in Belarus. To my mind it is not actually precisely a leftover of habits and ways of governance in the Soviet Empire at all it is a really rather curious hybrid, until recently people could come and go, and the whole flock of NGOs which we are trying to support which would not even have been on the agenda in the old days. Nevertheless, what is the reason that Belarus is actually a problem for us? I think part of it is that our own standards have slipped. When I am with Belarusians and also with friends in this room talking about it, one tends to fall into a way of speaking which suggests that everywhere in the EU we have Utopia except Belarus, we don't have utopia. If I start describing a hypothetical country which is not by any means without its corruptions, which is not by any means without its media monopolies, you'd have to just choose which country I'm thinking of because there are more than one, I'm not excluding my own. In other words when I say our standards have slipped, I'm not really talking about our morality slipping. Our sense of what is appropriate has just shifted and shifted in the wrong direction until finally a place, which is really bad like Belarus is not in quite sharp enough contrast to our own countries. I think that's one thing which perhaps ought to be brought back to mind. I'm not a diplomatist or a politician. I'm a playwright, in other words I deal in Moralities. [...] Artists we deal with. That's what art is it's a metrics for the moral sensibility [...] The way life gets better is through a contest, a competition of generosity.

In this speech Tom Stoppard questions the efficiency of politicians to maintain the basic elements necessary to a democracy and the role of artists to remind us of these standards. He concludes advocating a renewed sense of generosity versus personal or national interests, beyond boundaries, beyond frontiers.

References

- Belarus Free Theatre. 2011. *A Statement from Belarus Free Theatre*. <http://www.youtube.com/watch?v=Jg3erf2BFDE>.
- Billington, M. 1996. *The Life and Work of Harold Pinter*. London: Faber and Faber.
- Coates, J. and D. Edgar. 1995. *Pentecost*. London: Nick Hern Book.
- Gauthier, B. 2002. *Harold Pinter, le maître de la fragmentation*. Paris: L'Harmattan.
- . 2003. *Harold Pinter et les dramaturges de la fragmentation*. Paris: L'Harmattan.
- . 2003. *Dramaturges et cinéastes de l'anti-psychiatrie: Entretiens sur l'ère de la fragmentation*. Paris: L'Harmattan.
- National Theatre. 2009. *Every Good Boy Deserves Favour*. Trailer: http://www.youtube.com/watch?v=_IGxAX5Fvo.
- Pinter, H. 1996. *Plays One. The Birthday Party, The Room, The Dumb Waiter, A Slight Ache, The Hothouse, A Night Out, The Black and White, The Examination*. London: Faber and Faber.
- . 1996. *Plays Two. The Caretaker, The Dwarfs, The Collection, The Lover, Night School, Trouble in the Works, Request Stop, Last to Go, Special Offer*. London: Faber and Faber.
- . 1997. *Plays Three. The Homecoming, Tea Party, The Basement, Landscape, Silence, Night, That's Your Trouble, That's All, Applicant, Interview, Dialogue for Three, Tea Party, Old Times, No Man's Land*. London: Faber and Faber.
- . 2005. *Plays Four. Betrayal, Monologue, One for the Road, Mountain Language, Family Voices, A Kind of Alaska, Victoria Station, Precisely, The New World Order, Party Time, Moonlight, Ashes to Ashes*. London: Faber and Faber.
- . 2005. «Art, Truth & Politics». *The Nobel Prize in Literature 2005*. http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2005/pinter-lecture-e.html.
- Stoppard, T. 1984. *Every Good Boy Deserves Favour*. London: Faber and Faber.
- . 2011. «Remarks by the President of European Parliament». *Brussels Forum. Transcripts 2011*. <http://brussels.gmfus.org/wp-content/blogs.dir/3/files/2010/11/Remarks-by-the-President-of-the-European-Parliament-mar26.pdf>.

National Frontiers on Stage: An Ironic Reality in Europe

JOHN LONDON *Goldsmiths, University of London*
Grup de Recerca en Arts Escèniques de la UAB

Summary: Three principal ironies can be specified in relation to frontiers on stage and outside the theatre. These serve as a starting point from which to analyse drama about movement to and within Europe as well as the vagaries of European politics. As Heiner Müller noted in the post-Communist 1990s, Europe had turned into a fortress which did not offer greater security. Frontiers created a series of paradoxes through a clash of legislative conceptions of nationality. In plays by Timberlake Wertenbaker, David Greig and Juan Mayorga there are allusions to the new controls. However, Kay Adshead's *The Bogus Woman* (2001) presents a more accomplished and precise manipulation of multiple ironies in the portrayal of an African woman seeking asylum in the UK. In contrast, a cynical, but no less theatrical, reading of the desire to become a legal refugee came in Shumona Sinha's novel *Assommons les pauvres!* (2011) where stories of suffering are revealed to be lies and the irony in the text had a palpable result in the outside world.

Of course, the development of the European Union (EU) over the last fifteen years has entailed a re-organization of frontiers according to which nations are theoretically part of the greater unit from which they were previously excluded. The irony here is that new legislative barriers have arisen actually dividing countries within the EU. Significant in this context are the cases of Romania and Bulgaria, admitted to the EU in 2007. Performing the EU is different depending on where you live and who you are. That is why the premiere of a Romanian play in Ireland and the UK in 2007 is so revealing: the fate of Gianina Cărbunariu's *Kebab* serves to underline how frontiers remain even when they are least visible. And these frontiers received an overwhelming popular vote in 2012.

Keywords: Europe, Frontier, Refugee, Romania, Theatre

MORT À LA DÉMOCRATIE
NI PATRIES
NI FONTIÈRES!

(graffiti, Rue Compans, Paris, April 2012)

*Europa haunted by Europa.
Her ravaged twin,
scratched as a pane of glass.*

(Alvi 2008, 36)

Three Ironies

To talk of a frontier on stage is, of course, to invite irony. If everything in the theatre is not, but simultaneously represents something beyond the site of performance, then even the most potent evocations are explicitly not what they are. This starting point — at once a regression — has stimulated the three categories of irony with which I am concerned:

- 1) the absence of real frontiers on stage
- 2) frontiers ironized within performance
- 3) irony outside the theatre

Any frontier portrayed on stage is a theatrical frontier, not a real one (1). When a frontier is alluded to within a performance it can be satirized and denied, rather than respected (2). (And the performances can take place in prose fiction as well as plays.) But the first two categories only become relevant in a wider context when related to a world beyond the stage; here, there is a separate potential for an ironic perception of political reality (3). The third category is particularly apt for Europe, an entity at once real, but continually redefined and challenged to the point where its national, financial and ideological frontiers are transformed or contradicted. Throughout the discussion, the only worthwhile conclusions will derive from the interaction between these ironies, between a politically informed reading of theatre and a theatrical reading of politics.

This interaction is distanced from other notions of identity-based performance (and performance analysis), such as «intercultural theatre». After all, the latter, in its most recent reassessment, relies on the beliefs that «borders of all kinds seem to escape any control» and «we no longer believe in an authentic national identity» (Pavis 2010, 5, 14). When real control exists and national identity is being asserted in varying forms in Europe, these are unhelpful misconceptions.

Fortress Europe of the 1990s

In Britain, the theatrical engagement with the politics of the European Community was meager in the 1990s (London 2002). Radical

declarations by dramatists about the subject were therefore not forthcoming. In an implicit reaction to this silence, Heiner Müller made an emphatic statement in the year of his death:

Europe, too, will be changed drastically in the near future by the influx from south and east, Europe the fortress is an illusion, and the British are quite right in their instinct to defend themselves against total integration into Europe. Europe does not offer greater security. (1995, xxii)

This came from a survivor of the World War II and of Communist East Germany, from a critic of living Socialism and Western capitalism, from the author whose Hamlet in *The Hamletmachine* stood at the shore with «die Ruinen von Europe» behind him (Müller 1978, 89).

So how had Europe become a «fortress»? The Single European Act of 1986 established the institutional potential for the political and economic project of the single market. With the accession in the same year of Portugal and Spain to what was then the European Economic Community — thus bringing the total members up to twelve — ever-welcoming collaboration appeared to be the order of the day. Yet as the economic programmes were being planned the actual assertion of national frontiers increased. The effect of the Single European Act was to rationalize a Community-wide tightening up of the rules and requirements on nationality, immigration and asylum. A similar impact derived from starkly differing definitions of nationality: performing identity evolved into game of cat and mouse.

At two ends of the spectrum were the established legal views of the two countries at the heart of Europe, France and Germany. In France the concept of *ius soli* (birthplace) gave an automatic right to French nationality at eighteen years old to children born in France to foreign parents, provided the children had been resident in the country for the previous five years. This concept began to be challenged overtly in 1993 and, in the Copenhagen summit of the same year, France expressed the wish to become a country of zero immigration. At the same, new laws entitled the French police to make random identity checks and carry out expulsions without consulting the judiciary. The country had access to a comprehensive identity system used only

once before — for the Jews of the Vichy regime. (Moving frontiers thus function within the country, not just at its borders).

In Germany, nationality is defined largely by *ius sanguinis* (blood), but in 1993 the German parliament — now ruling a reunified nation — voted by a huge majority (521 against 132) to overturn the constitutional right to seek asylum and remain in the country while the application is processed (Close 1995, 123–133). Given that the European Community was in a process of enlargement, one of the greatest ironies of the human price to be paid for increasing its cohesion was the attempted exclusion of Europeans who were not yet citizens of member states. In 1992, 64% of the 556,947 people who sought asylum from persecution were from Europe, mostly from Bulgaria, Romania and the former Yugoslavia (Close 1995, 129).

The underlying economic orthodoxy of political integration exacerbated notions of inclusion and exclusion. The socio-political problems at the core of the Euro crisis (worsening at the time of writing) were incarnated in the Maastricht Treaty on European Union in 1992. This was not just because further union meant the need to define the limits of that union. Rather, the most significant point about the Maastricht Treaty was what it left out. The convergence criteria it laid down for European Monetary Union were specified purely in terms of price stability and made no reference to increased economic growth, minimum unemployment or the achievement of stipulated welfare targets (*Treaty* 1992). The tendency towards deflation as a permanent strategy has the potential to reduce the capacity of individual governments for national programmes of wealth creation. Such a concentration on economics created an environment in which human rights came after financial and trade factors. The result was increased racism and a rise in support for parties of the extreme right (Baimbridge, Burkitt and Macey 1994; 1995).

There is also a sense in which the very essence of the European project is based on the denial of historical frontiers and the racial annihilation within their history. As Edward Heath and other spokesmen for European integration have implied, you have to ignore much of the past — especially the Nazi past and fascist ideologies of union — if you want to build the European future (London 1997–1998). If this sounds like the fallacious isolation of extremist tendencies or rhetori-

cal nit-picking, one need only cite, besides policies relating to immigration, the deals enacted by the German government in the 1990s: in 1994 Germany allocated eleven million Deutschmarks to support the few hundred remaining *Volksdeutschen* in Romania, while simultaneously paying the Romanian government considerable amounts to take back Romanian gypsies (Roma) who had come to Germany (Judt 1997, 124). In this kind of maneuvering a national government was redirecting ethnic identities and movement across frontiers in a geographical and performative sense; and, rather like a large-scale commercial production, money dictated the outcome.

The need to be located within well defined borders and the growth of a new geographical rigidity in 1990s Europe did not go unnoticed in the literary culture of the period. In Michael Dibdin's sharply informed police adventure, *Dead Lagoon*, the modest detective Aurelio Zen returns to his native Venice and discovers corruption amidst a new form of regionalist politics. In a climactic scene he is confronted by the fictional Ferdinando Dal Maschio, the leader of a new party supporting Venetian independence, the Nuova Repubblica Veneta. Dal Maschio, an unmistakable villain, expresses his fears about the loss of identity in «the new Europe» and urges Zen to reclaim his Venetian roots. His words are all the more striking because the tension they encapsulate between unity and division was already becoming a reality:

Sooner or later you're going to have to choose, Zen. The new Europe will be no place for rootless drifters and cosmopolitans with no sense of belonging. It will be full of frontiers, both physical and ideological, and they will be rigorously patrolled. You will have to be able to produce your papers or suffer the consequences. (1994, 312)

Compared to this populist fiction, Heiner Müller's theatrical reaction to fortress Europe was old fashioned. In the posthumous *Germania 3*, the only scene to deal directly with the new phenomena of the 1990s starts at the end of the war, when the widows of Nazi officers ask a Croatian SS officer to kill them so they will not be raped by Russian soldiers. This Croatian then turns into a modern-day *Gastarbeiter* who, after two years in Germany, goes back to Croatia and murders his wife and children before returning to Germany. The direct link with

the past is not just through nationality and the ironic stage denial of the frontier of time, but through process: an axe is used for both deeds. Moreover, the attractions of Germany are overwhelming. As the contemporary Croatian narrates: «Während ich mit meiner Frau schlafe, denke ich a die Bordelle in Deutschland» (Müller 1996, 41–42).

Germania 3 is essentially stuck in the past both thematically and hermeneutically: Nazism and Communism are the central concerns and history dictates contemporary behavior. It is a world — in fact a Europe — in which «Germanification» is the «eternal trap» (Kalb 2006, 55). Ironizing frontiers within the text had not led to the perception of the genuine political ironies in the present beyond it. Audiences would have to look elsewhere to see the victims of the frontiers of 1990s Europe.

Displaced Victims

If any meaningful link with political developments was to be sustained, the success of the representation of these victims would ultimately depend on the extent to which it dealt with the specific nature and causes of their plight.

In Timberlake Wertenbaker's *Three Birds Alighting on a Field*, a play premiered in 1991 and ostensibly concerned with the art world, two secondary characters — almost throwaway references — encapsulate the divisions of national identity at the time. A Turk named Ahmet has to sell his own kidney to a private patient in Britain because there is a long queue for organs in the National Health Service which, in any case, favours young patients. Poverty outside Europe reveals the limitations of one European health system. Closer to home and more articulate is Constantin who thinks he can just take paintings for display in his native Romania without paying for them. He seems hopelessly naïve and silly, but then excoriates the British and, by extension, the European left in an eloquent, if unidiomatic, attack:

You preach communism in your country, but you let us make the experiment for you. [...] And when it has completely failed, and we have a revolution, you love us because we are having a revolution and that is exciting to you, even if it is a revolution against what you are preaching for in your

country. [...] And now you're unhappy because we are not the perfect revolutionaries, because we have not wiped out all the securitate people, which is most of Romanians, because we are not completely good. [...] You come and watch us, you say we are not good to our babies. [...] Now you don't want me to have your paintings because I am not great dissident hero. Where were you when they were beating and killing us? You despise me because I want to live. (1991, 30)

As well as portraying the sentiments of a nation soon to be knocking on the door of fortress Europe, these words were an implicit criticism of the way playwrights on the left, such as Howard Brenton and David Edgar, had conveyed the collapse of the Iron Curtain (London 2002).

Faced by the events which followed, above all the wars in the former Yugoslavia, the dramatic reaction in the UK could be surprisingly abstract in terms of European politics. David Greig's promisingly titled *Europe* (1994), for example, was written by an author who was shocked by what was happening in Bosnia, in what he saw as «a European society», and who had a desire to change things (Billingham 2007, 80, 82). Yet the deliberate choice not to specify the location of the action, to indicate merely that it is in a «small decaying provincial town in Europe» (Greig 1996, before 1) and, most particularly, the station of the town, means that what happens in the play cannot be explained in anything but the most general terms.

A negation of named frontiers in a play about frontiers can only lead to indiscriminate judgements, however moving the actions may be. A neo-Nazi character called Berlin leads a racial attack on another called Morocco and is subsequently responsible for burning down the station. The play contains contrasting notions of needing to belong to a place, pass through it and flee from it. Berlin talks of «cleaning up» the town of foreigners (Greig 1996, 70) and, minutes before the end of the play, mixes his own comments with those of a government minister who has visited the «ashes» after the fire:

The country has been sitting on a powderkeg for too long. A spark was bound to catch. He [the minister] said he'd tighten up on immigration controls. After all... feelings were running high all over the continent. (Greig 1996, 83)

These phrases seem to allude to the new restraints on movement in Europe I have already described. However, the lack of actual, as opposed to archetypal, names (Berlin, Morocco) has the effect of suggesting rules or historical repetitions rather than interpreting 1990s Europe. Right at the close of the play — voiced from the toilets on an international train —, two characters' desire to escape to a list of cities constitutes the most specific set of allusions in the text. But this inventory — ranging from Berlin to Sarajevo (Greig 1996, 82–84) — is hardly a route to understand the intricacies of the present conflict, despite the connotations of the last city mentioned. Nor is it exactly profound if, as some critics have argued, the xenophobia in the play reflects the continuing violence in Albania, the former Yugoslavia and the former East Germany (Billingham 2007, 101–102), since the causes of such hate are so vague.

And so, although *Europe* explores ideas of mobility and disconnection in transport and relationships (Wilkie 2011), it does not indicate any actual identities on the map to be explored. Most importantly, the absence of named frontiers thereby ignores the most significant frontier of all: that between those countries inside and those outside the European Community. Once again, ironizing the frontier on stage does not manage to reach the extent of the ironies of the frontiers offstage.

As an example of the abstract victim *El buen vecino* (*The Good Neighbour*, 2001), by the Spanish dramatist Juan Mayorga, is a concentrated miniature. A short man confronts a tall man in a café and, after a few cryptic comments, accuses him of being a foreigner. The tall man may not look like a foreigner. Indeed, he speaks the language better than the short man. But the short man has made some enquiries and discovered that his interlocutor is an illegal immigrant («un “sin papeles”»). He thus challenges him to produce his residence permit, which the tall man cannot. So the short man just reminds him that, according to the law, «usted podría ser devuelto inmediatamente a su país de origen» (Mayorga 2009, 87). The dialogue ends without any of the violence in Greig's text, just the sinister details of how the short man intends to keep an eye on this newly identified foreigner.

The strength of Mayorga's play, akin to a menacing story by Kafka, lies in its mystery and its refusal to name people, languages and countries. But a familiar problem arises from this refusal: if we do not

know which identities and states are being considered, how do we relate them to our own experience? Is the ultimate conclusion that no frontiers should be enforced and that there should be no need to have passports or residence permits? Especially without a biographical background — why did the tall man come to the country? — it is a banal argument in response to the complexity of modern Europe.

More precise portrayals evolved when countries were specified and the legality of migration came under scrutiny, particularly with regards political asylum. In Britain, a series of plays outlined situations and protested injustices (Sierz 2011, 115–121). Among the strongest dramas were Timberlake Wertenbaker's *Credible Witness* and Kay Adshead's *The Bogus Woman* (both premiered in 2001). The latter made a considerable critical impact, with reviewers' urging politicians to watch Adshead's indictment of asylum policy in the UK (Adshead 2001, 1–2). In her combative aims for the play to improve policy the director Lisa Goldman coincided with Mayorga's implicit logic: «I hope that one day there will be no need for a play like *The Bogus Woman*, that there will be no border controls left, here or anywhere» (2001, 14). Adshead's text, however, mapped out details far removed from Mayorga's abstraction.

The story which has brought a nameless young African woman to Britain is not complicated: as a consequence of having written articles critical of the regime of her country, she sees her family massacred in front of her and she is raped. Adshead carefully includes the intricacies of the process of application for asylum: the offence of entering the UK with a false passport; the need to qualify as a refugee under the terms of the 1951 UN Convention, to prove one's life is in danger; the evidence required to substantiate such a claim (2001, 21, 42, 45). It is clear that the «Young Woman» is kept in the Campsfield House Immigration Detention Centre outside Oxford. She goes on hunger strike. The maltreatment of the detainees and the blatant racism lead her to cry: «This can't be happening | in England, August nineteen ninety-seven» (Adshead 2001, 72). There are also details about the so-called rioters, the Campsfield Nine, who were eventually acquitted in a court case (Adshead 2001, 107). Outside the detention centre, the woman has to report weekly to the police station and she is forbidden from taking on any paid work (Adshead 2001, 110).

Adshead's strategy to render this scrupulous accuracy performative and emotive, rather than journalistic, is twofold. The first device is to make the woman a self-declared poet so that her speech is presented in short lines of sometimes rhythmic phrases. This means that there is a more acceptable justification for the metaphors and descriptive flights, the re-enactments of her ordeals and the African music. The second device intensifies the first on stage: one actress plays all the roles, such as immigration official, interrogator, nurse, doctor, solicitor, guard, soldiers, other refugees, and people on the street. As well as stimulating a tour de force performance, more than amply fulfilled by Noma Dumezweni in the premiere production, this technique is apt for ironizing the frontiers and borders through which the woman has to go: (internationally) into the UK, (internally) into and from the detention centre, (and internationally again) when sent back to Africa. Because she performs all the roles, from victims to perpetrators, she underlines the irony of the theatrical encapsulation of these frontiers — we are reminded these are only divisions on stage — and simultaneously interprets her fate from an ironic perspective — we are led to think that the laws which enforce exclusion or inclusion are effectively as improbable as the swap in characters and their nationalities. The three ironies outlined at the start hence function in tandem.

On the level of metanarrative, the story about her persecution, her story which has to be convincing in order to prove her status as a refugee, is challenged and denied by the same person — in different identities — who is presenting it. She thus both creates and destroys her own credibility, but the impact of the entire play is to re-establish it. For those who interpret the asylum seekers as victims vilified by the press and to whom a voice needs to be given (Jeffers 2012), *The Bogus Woman* provides a sophisticated, powerful, yet itemized, theatrical representation.

Other Stories

Sympathy is obviously not the only attitude towards those seeking refugee status. According to another interpretation, these people attempting to remain permanently on one side of a border are involved in a different sort of storytelling:

Ils essayaient, oui, tout. Certains gardaient des morceaux de piment et d'oignon dans leur poche pour les frotter entre leurs doigts en cachette et se faire pleurer ensuite. Certains emmenaient leur bébé dans leurs bras et le pinçaient soudain pour qu'il hurle et pleure. Ils cherchaient à faire couler la compassion autant que les larmes.

Avec leurs mensonges, leur mesquinerie, leur obstination maladroite.

Le besoin d'argent oblige ces hommes à quitter leur pays et leur exil crée un autre bazaar, celui d'une fabrique de récits, de faux documents—certificat de naissance et diplôme, attestation du parti A et du parti B, photos retouchées où ils apparaissent à côté des grands chefs politiques.

These accounts of narrative invention and performance come, not from a spokesman for the extreme right, but from a novel, written in French, by the Bengali author Shumona Sinha (2011, 56, 52, 75). Based on her own experience as an interpreter for asylum seekers in France, Sinha has her anonymous female protagonist-narrator, also a translator for asylum seekers, give a series of vignettes of her work. What unites her anecdotes is a possible explanation of the misdemeanour which has put her in a police cell: she smashed a bottle over the head of one of these foreigners. The title of the novel, *Assommons les pauvres!*, is a reference to Baudelaire's prose poem of the same title in which the textual «I» leaves his room full of self-help books to beat up a beggar (Baudelaire 1975, 357–359) (It can be translated as *Let's Beat Up the Poor!* or *Let's Batter the Poor to Death!*) Sinha's writing has the same sense of revolt as Baudelaire's short piece, but she rejects the ludic nineteenth-century sense of equality. After all, unlike Baudelaire's beggar, the foreigners in the novel do not fight back.

Besides the vivid internal picture of the narrator's job and uncertain, precarious relationships, much of the repulsive poignancy of Sinha's novel derives from the theatrical vision of the asylum seekers' stories and their application process. Wanting to know more about how her clients had arrived, the interpreter «les patrons de ce théâtre sombre, les marionnettistes qui font danser et jouer ces paysans avec tant de doigté» (Sinha 2011, 62). The workplace becomes a stage: «Le théâtre commence dès le matin. Certains sont des comédi-

ens à grande gueule»; «C'était du théâtre populaire, chaotique, criard» (Sinha 2011, 109, 119). The fact that the narrator refutes the pathetic image of her country presented by the asylum seekers becomes the end of one kind of performance: «Le théâtre de charité s'interrompait à cause de moi» (Sinha 2011, 127).

The frontiers in *Assommons les pauvres!* stand in ironic juxtaposition to each other. Given the origins of the interpreter — from the same country as the asylum seekers — the most blatant national border is not the most important. More significant are frontiers of class, education, wealth and language. In contrast to sympathetic accounts of asylum seekers, Europe, here represented by France, is not full of aggressive xenophobes, but people willing to listen. The narrator is the only one who is cynical and critical of her compatriots' stories. But truth becomes the ultimate barrier, since these stories are shown to be a series of lies. Although there is a sense in which any refugee narrative involves performative invention and/or manipulation, above all for public or official consumption (Malkki 1995, 105–152; Sandvik 2009), the tone of the novel is more one of disgust at these performances than compassion. As proof of this perception Sinha herself was dismissed from her job on publication of the novel. The authorities within the French Office for the Protection of Refugees and Stateless People where she worked considered the book «autofiction» and did not think that the scorn shown of asylum seekers was suitable within an institution which struggles to «les traiter avec respect et dignité» (Simon 2011). Here the performative ironization in Sinha's text had revealed the irony beyond the book: a real attempt had been made to belittle the obvious national and social frontiers in France (qua Europe) in the interests of one institution. And as a result an author revealing lies — within the form of fiction — had been condemned.

New and Old Political Limitations

The Europe in which *Assommons les pauvres!* was published had been transformed in legislative terms. An agreement among France, Germany, Spain, Portugal, Greece, Italy, Austria and the Benelux countries to suspend border controls created what came to be known as Schengenland in 1995 and entailed reinforcing the controls on entry

into this definition of Europe. The Treaty of Amsterdam (of 1997) established citizenship of the European Union although, in a residual assertion of internal frontiers, it stated that this should complement not replace national citizenship. Germany in particular, was concerned with protecting the integrity of its own professional qualifications (Duff 1997, 86–88).

At the same time as the Treaty of Amsterdam increased the legislative role for the European Parliament in a prelude to monetary union, it effectively curbed the rights of asylum seekers by not providing asylum for European citizens within another member state (Duff 1997, 54–57; Neuwahl 2000, 194–196). It also reinforced the practice that application for asylum from outside the European Union had to be to only one European country and that the European country of first contact was responsible for processing the claim. Another policy complicated the concept of European frontiers, since EU applicant countries, such as Poland, Hungary and the Czech Republic, ended up being used as buffer states for extra-European migrants who were stopped from penetrating any further into Europe. The incentive of EU accession and a little financial assistance converted such countries into «sheriff's deputy» for immigration policies (Joppke 2002, 267–274). To become part of the European club you had to perform the role of frontier policeman for Europe without yet being a part of it.

Within the first five years of the new century an additional factor transformed general notions of Western identity. The terrorist attacks in the USA of September 2001 became a European phenomenon with the train explosion in Madrid (in March 2004), the killing of the Dutch filmmaker Theo van Gogh (in November 2004) and the London bombings (in July 2005). Now a religious demarcation was a distinct part of the conception of national and European frontiers: claims about the Christian essence of Europe accompanied a widespread Muslim impression that most Europeans were hostile to them. The deportation of radical Islamist preachers from France and Britain was another way of asserting frontiers of identity and performance. Even those keen to combat Islamophobia urge «careful surveillance» and warn of «the security threat of a disaffected Islamic community in the heart of Europe» (Laitin 2010, 442, 447). No wonder that one of the asylum seekers in *Assommons les pauvres!* claims to be Christian,

persecuted because of his religion, although — in a highly inadequate performance at interview — he does not know what Christmas is or that Jesus was not born in the twentieth century (Sinha 2011, 67–68).

Meanwhile, the paradoxes multiplied as the EU expanded to incorporate countries which — in the post-Communist 1990s — had produced citizens seeking asylum in Western Europe. Among those admitted to the EU in 2004 were Poland, Hungary and the Czech Republic. Romania and Bulgaria entered in 2007. But the paradox in these cases was not just the result of a development over time. The more the EU grew, the more national and European policies erected frontiers to differentiate between EU countries. The two most fundamental areas of difference are still: the Euro-zone and residence permits. These divisions are hardly the stuff of the «la persistance du sentiment européen» perceived as a core ideal of unity by one of the founding fathers of the European project, Jean Monnet (1976, 615).

Whereas Denmark, Ireland and the UK have different, negotiated arrangements on their own terms in relation to Schengenland, Bulgarians and Romanians are definitely not yet (as of May 2012) members of the current, expanded Schengen area and their movement is not totally free. In the UK they normally require a work permit before they start work as an employee and in Ireland they are officially «subject to a labor market needs test» before a permit is issued (Bulgarian 2012). The Roma from both countries, above all Romania, have faced particular constraints on their movement: Germany, Italy and Belgium have repatriated thousands of them.

In France the expulsions have been well publicized. Because Bulgarians and Romanians can stay only three months without having to justify employment or another form of income, sending them back to their country of origin (often with a little financial aid), has been a popular policy. The French government boasted of having repatriated 9,875 Bulgarians and Romanians, mostly Roma, in 2009 (Anonymus 2010). When it was clear that Romanians accounted for one in ten of those brought before the courts in Paris and that there had been a 90% increase in arrests of Romanians in 2010–2011 Home Office Minister Claude Guéant publicly restated the policy of repatriation (Sellami 2011). In the UK, elements of the populist press celebrated the French attitude: a title in the *Daily Mail* declared «France to

Deport More Romanians After Discovering They Are Behind 80% of Street Crime» and the accompanying article was illustrated by photographs of a Roma family being expelled (with the caption «Sent packing») and what was supposedly a Rom in the process of pickpocketing (Allen 2011).

These quite radical measures — within the European Union — demonstrate once more the limits on performing European identity. The frontiers become palpable when movement turns into residence and transnational identity is effectively constrained. The additional defining factor here is ethnicity, another barrier to integration. As a confirmation of this anomaly, the inspirational document of the European mass socio-political protests of 2011 underlined what was perceived of as an injustice. In *Indignez-vous!*, the concentration-camp survivor and member of the French resistance Stéphane Hessel claimed that one of the reasons to be indignant now, in the twenty-first century, was the existence of illegal immigrants («sans-papiers»), the expulsions and the treatment of the Roma (Hessel 2011, 3, 11). Hessel's pamphlet has sold more than three and half million copies worldwide.

A New and Old Theatre of Frontiers

Efforts to represent the new Europeans on stage in the twenty-first century have ostensibly benefited from closer contacts. One such example is the Romanian *Kebab*, by Gianina Cărbunariu, commissioned by the Royal Court Theatre in London. The play was branded at preview as «exploring some of the crueller truths of immigration» (Cripps 2007) and recounts how Mădălina is led into a life of prostitution in Dublin by Voicu. To make up a threesome, another Romanian, the arts student Bogdan, is sucked into the sordid situation through his video skills. Internet porn is the next step.

It is hard not to view the evolution and reception of Cărbunariu's text, since its first draft for the Court in 2004, alongside the evolving EU political attitude towards Romania. Indeed, I witnessed the development of the play at close hand as its initial translator. By the time of its premiere in 2007, when Romania was entering the EU, the play had gone through several drafts in which scenes set in Romania

were eliminated. (These included Bogdan in prison for the killing of Mădălina and Voicu chatting her up for the first time). To be seen fit for the British (and Irish) stage, Romania was left behind in literal terms. It is tempting to see the subject of the drama as much a metaphor for its own identity as play as it is for the behaviour of newcomers to the European club. Moreover, much of the content confirms the suspicion that the Court tends to favour international work nearest to its own, broadly social realist tradition (The Groundling 2004). Episodes involving pimping in public toilets, attempted sex in a car and the bloody violence enacted against Mădălina could be considered part of the Royal Court recipe (Cărbunariu 2007, 27–29, 30–33, 42).

Reviewers reacted accordingly. Only Aleks Sierz was unstintingly positive, claiming *Kebab* showed «the story of migration from the migrants' point of view» (2007). There was logic in this praise, since Sierz had labelled and triumphed British dramatists of the 1990s with similar styles (2001). In the mainstream press, the reaction was less enthusiastic. Michael Billington saw the same connection and found it a weakness:

Britain has a lot to answer for. In the 1990s, our theatre proved there was mileage in youthful urban angst. Now everyone is doing it; this play [...] feels like a dozen other works I have seen over the past decade. [...]

In the end, the play felt like Romanian Ravenhill, and I became increasingly impatient with this kind of bedsit drama, all grunge, vomit and discarded beer cans. (2007)

Charles Spencer went further:

How many more shows like this is a man expected to take?

Is there some dark Dickensian factory near Sloane Square where desperate young writers are forced to work by the theatre's management, sustained only by McDonald's and regularly beaten until they produce yet another pale imitation of Mark Ravenhill's *Shopping and F***ing* or Sarah Kane's *Blasted*? It certainly feels that way. [...]

I would strongly encourage you not to see this play. The time has surely come to insist that enough is enough. It is not so much the nihilism and the cynicism of this cultural tourism I object to, but the fact that it has

become a matter of style over substance, as cliché-ridden as those 1930s comedies where flannelled fools burst through the French windows asking: «Anyone for tennis?»

These days, however, it's «Anyone for a quick blow job, followed by anal sex and a brutal duffing-up?». (2007)

These criticisms miss some of the details. There are scenes called «horror cartoons» which interrupt the progress of the plot, are far from realist and reflect on the general themes of the play. (These were, in fact, noticed by Sierz (2007) and hailed by him as a possible stimulus for young British writers to go beyond naturalism). And there are sentiments which are specific to the Romanian identity of the characters: Mădălina says «We're living in a civilized country», talking of Ireland, and knows «home's not home either»; she expresses fear of deportation; Bogdan and Voicu miss Romanian cooking (Cărbunariu 2007, 33, 34, 35, 43–44). Nevertheless the diatribes of Billington and Spencer give an overall impression of the dialogue and the production.

Most revealingly, Spencer wrote that what he wanted to learn about, rather than the story of *Kebab*, was what life was like in Romania twenty years after the fall of Ceaușescu. Here the irony goes beyond the allusions on stage. The fact that a Romanian author has crossed the stylistic and national frontier — so that her work is seen as being too similar to British plays in its form and content — becomes a problem for those who want to see Romanian writers (and, by extension, all Romanians) as essentially Romanian. What, then, does the entry of Romania into the EU signify? In one of the «horror cartoons» Mădălina has an answer as she recounts how she refused to sing and dance for a client «in Romanian»: «I AM NOT NADIA COMANECI, I told him, [...] and if you want Folklore go and live in Romania. See how wonderful it is» (Cărbunariu 2007, 34). The point that Spencer misses is that this play is one aspect of life after Ceaușescu, in all its glorious western, capitalist, EU banality. A frontier crossed on stage provokes the assertion that there should still be difference and thereby draws attention to the ambivalent status of Romania in the EU.

Postscript: With Frontiers, June 2012

Although apparently corroborating the feeling of frustration with contemporary political systems, the graffiti of my epigraph — sprayed on the reverse of a hoarding covered with posters of the French presidential candidates —, was contradicted by the outcome of the elections. Democracy, as far as we know it, did not die and frontiers within the EU were maintained by its survival. The French chose François Hollande in a vote against Euro austerity measures. Besides exacerbating the desire to exclude those foreigners regarded as a drain on national economies, the financial crisis has hardly increased enthusiasm for supranational EU control. A further symptom of sympathy for national sovereignty came in the results of a public opinion poll conducted by the Pew Research Center across the EU and published at the end of May. Countries overwhelmingly thought their economies had been weakened by European economic integration. More significantly, Britain, France, Germany, Greece, Poland and Spain opposed giving the EU more authority over the national budgets of individual countries (Pew 2012).

But the Parisian graffiti had a logic in relation to the EU. Building supranational structures does indeed abolish frontiers of a kind, but it can rarely form part of a party election manifesto within a democratic system. And, as we have seen in the case of Romania and Bulgaria, it develops cruel anomalies of its own and reinforces other kinds of frontiers. Minority protest groups such as the No Borders Network — claiming «freedom of movement and equal rights for all» — and No One Is Illegal — campaigning for «an end to immigration controls» — are not preoccupied by these paradoxes (No One is Illegal 2012; No Borders Network 2012). Here it is worth remembering what I mentioned at the start: that consistently prominent among the ideological precedents for European integration were 1930s Fascists. Hitler and others again and again revealed the anti-liberal implications in their rejection of the nation state. As one Nazi official put it: «National tensions and petty jealousies will lose their meaning in a Europe freely organized on a federal basis» (quoted in Laughland 1997, 16).

A reminder of the result of the suspension of democratic law came on the other side of the graffiti-covered hoarding. There lies the

entrance to a school. On the wall is a plaque commemorating the Jewish children from the area, including that school, who were taken to be exterminated from 1942 to 1944. The biggest irony of all may be that national frontiers are necessary — on and offstage — to preserve the freedom so cherished by those who want to abolish them.

I am grateful to James Thompson for advice on one section of this article.

References

- Adshead, K. 2001. *The Bogus Woman*. London: Oberon Books.
- Allen, P. 2011. «France to Deport More Romanians after Discovering They Are Behind 80% of Street Crime». *MailOnline*, 13th June. <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2003025/France-deport-Romanians-discovering-80-street-crime.html> (accessed 9/6/12).
- Alvi, M. 2008. *Europa*. Tarsset: Bloodaxe Books.
- Anonymus. 2010. «L'Actu du 19». *Le Journal du 19*, 2 (Summer-Autumn): 20.
- Baimbridge, M., B. Burkitt and M. Macey. 1994. «The Maastricht Treaty: Exacerbating Racism in Europe?» *Ethnic and Racial Studies* 17, 3: 420–441.
- . 1995. «The European Parliamentary Election of 1994 and Racism in Europe». *Ethnic and Racial Studies* 18, 1: 128–130.
- Baudelaire, C. 1975. *Œuvres complètes*. C. Pichois, ed., vol. 1. Paris: Gallimard.
- Billingham, P. 2007. *At the Sharp End: Uncovering the Work of Five Contemporary Dramatists*. London: Methuen Drama / A & C Black.
- Billington, M. 2007. *Kebab*: Royal Court, London. *Guardian*, 25th Oct. <http://www.guardian.co.uk/stage/2007/oct/25/theatre/print> (accessed 22/2/12).
- Bulgarian. 2012. «Bulgarian and Romanian Nationals». http://www.workpermit.com/ireland/ireland_bulgarians_romanians_hm (accessed 26/6/12).
- Cărbunariu, G. 2007. *Kebab*. Trans. Philip Osment. London: Oberon Books.
- Close, P. 1995. *Citizenship, Europe and Change*. Basingstoke: Macmillan.
- Cripps, C. 2007. «Preview: *Kebab*, Royal Court Theatre, London». *Independent*, 22 Oct. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/preview-kebab-royal-court-theatre-london-395128.html> (accessed 22/2/12).
- Dibdin, M. 1994. *Dead Lagoon*. London: Faber and Faber.
- Duff, A., ed. 1997. *The Treaty of Amsterdam: Text and Commentary*. London: Federal Trust.
- Goldman, L. 2001. «*The Bogus Woman*». In K. Adshead, 2001, 13–14.

- Greig, D. 1996. *Europe & The Architect*. London: Methuen Drama.
- Hessel, S. 2011 [2010]. *Indignez-vous!* Montpellier: Indigène.
- Jeffers, A. 2012. *Refugees, Theatre and Crisis: Performing Global Identities*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Joppke, C. 2002. «European Immigration Policies at the Crossroads». In P. Heywood, E. Jones and M. Rhodes, eds. *Developments in West European Politics* 2, 259–276. Basingstoke: Palgrave.
- Judt, T. 1997. *A Grand Illusion: An Essay on Europe*. London: Penguin Books.
- Kalb, J. 2006. «Germania 3: *Gespenster am toten Mann*: Heiner Müller and the Art of Posthumous Provocation». *New German Critique* 98 (Summer): 49–64.
- Laitin, D. 2010. «Rational Islamophobia in Europe». *European Journal of Sociology* 51: 429–447.
- Laughland, J. 1997. *The Tainted Source: The Undemocratic Origins of the European Idea*. London: Little, Brown & Company.
- London, J. 1997–1998. «Demons and Dangers in the European Idea». *Jewish Quarterly* 168 (Winter): 72–75.
- . 2002. «Dancing with the Dead Man: Notes on a Theatre for the Future of Europe». In M. Delgado and C. Svich, eds. *Theatre in Crisis?: Performance Manifestos for a New Century*, 103–107. Manchester: Manchester University Press.
- Malkki, L.H. 1995. *Purity and Exile: Violence, Memory, and National Cosmology among Hutu Refugees in Tanzania*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mayorga, J. 2009. *Teatro para minutos: (28 piezas breves)*. Ciudad Real: Ñaque.
- Monnet, J. 1976. *Mémoires*. Paris: Fayard.
- Müller, H. 1978. *Mauser*. Berlin: Rotbuch.
- . 1995. *Theatremachine*. Trans. and ed. Marc von Henning. London: Faber and Faber.
- . 1996. *Germania 3: Gespenster am toten Mann*. Cologne: Kiepenheuer & Witsch.
- Neuwahl, N.A. 2000. «The Place of the Citizen in the European Construction». In P. Lynch, N. Neuwahl and G.W. Rees, eds. *Reforming the European Union – From Maastricht to Amsterdam*, 183–199. Harlow: Pearson Education.
- No Borders Network. 2012. «No Borders Network». <http://www.noborders.org.uk/> (accessed 27/6/12).
- No One is Illegal. 2012. «No One is Illegal». <http://www.noii.org.uk/> (accessed 27/6/12).
- Pavis, P. 2010. «Intercultural Theatre Today (2010)». *Forum Modernes Theater* 25, 1: 5–15.
- Pew. 2012. «Pew Global Attitudes Project Question Database. Pew Research Center». <http://www.pewglobal.org/question-search/?qid=1355&cntIDs=&stdIDs=> (accessed 26/6/12).

- Sandvik, K.B. 2009. «The Physicality of Legal Consciousness: Suffering and the Production of Credibility in Refugee Resettlement». In R.A. Wilson and R.D. Brown, eds. *Humanitarianism and Suffering: The Mobilization of Empathy*, 223–244. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sellami, S. 2011. «Cette situation ne peut plus durer». *Le Parisien*, 12th Sept., 3.
- Sierz, A. 2001. *In-yer-face Theatre: British Drama Today*. London: Faber.
- . 2007. «Theatre: Meaty Piece Sees Migration Travails Made Flesh». *Tribune Magazine*, 2nd Nov. <http://archive.tribunemagazine.co.uk/article/2nd-november-2007/24/theatre-meaty-piece-sees-migration-travails-made> (accessed 22/6/12).
- . 2011. *Rewriting the Nation: British Theatre Today*. London: Methuen Drama.
- Simon, C. 2011. «Congédiée pour avoir dépassé les “limites”: l’Office français de protection des réfugiés et apatrides n’emploiera plus Shumona Sinha». *Le Monde des Livres*, 16th Sept., 2.
- Sinha, S. 2011. *Assommons les pauvres!* Paris: Éditions de l’Olivier.
- Spencer, C. 2007. *Kebab: A Pile of Rancid Clichés*. *Telegraph*, 25th Oct. <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/drama/3668790/Kebab> (accessed 22/2/12).
- The Groundling. 2004. «International Court». *Writernet Bulletin* 6, 2 (May): 9–11.
- Treaty. 1992. *Treaty on European Union including the Protocols and Final Act with Declarations: Maastricht, 7 February 1992*. London: HMSO.
- Wertenbaker, T. 1991. *Three Birds Alighting on a Field*. London: Royal Court Theatre.
- Wilkie, F. 2011. «What’s there to be scared of in a train?»: Transport & Travel in Europe. In A. Müller and C. Wallace, eds. *Cosmotopia: Transnational Identities in David Greig’s Theatre*, 151–165. Prague: Litteraria Pragensia Books.

Una mirada al abismo desde el exilio: Crisis de la representación y dilemas éticos en *La fragilitat de la memòria*, de Victoria Szpunberg

GINO LUQUE BEDREGAL Pontificia Universidad Católica del Perú

Summary: The purpose of this paper is to analyse the representation of the Argentinian *dirty war* in the trilogy *La fragilitat de la memòria*, by the Argentinian-Catalan writer Victoria Szpunberg, performed for the first time during 2008 and 2010. Unlike most of the works addressing this subject from a dramatic viewpoint, Szpunberg's texts do not intend to represent the facts from the victims' or the victimisers' perspective. They are narrated from the perspective of those who did not endure directly the violation of their civil liberties and human rights, but who were the next generation of the direct victims of political violence and grew up re-traumatized by the horror stories told by their parents. This refreshing, critical look at the past allows Szpunberg not only to question the hegemonic narrative within post-dictatorship collective memory in Argentina, but also to discuss the ethical and esthetical possibilities of representing an abysmal fact through fiction from a temporal distance and from the cultural crisis that results from having grown up in Catalonia with her parents in exile. Therefore, although our analysis is based on a particular and very specific case, it is an inquiry about the legitimacy of discussing horror from a fictional or academic perspective, by those who have not endured it. If we get a positive answer, then we will address the question of how to do it without betraying the referent that we intend to represent and understand. In the end, these are the questions that Szpunberg poses to the audience and we make our own.

Keywords: Victoria Szpunberg, Catalan drama, Argentinean drama, Memory, Political violence

Palabras clave: Victoria Szpunberg, teatro catalán, teatro argentino, memoria, violencia política

No se puede imponer el olvido. Por ello, en la medida en que este es indisociable del recuerdo, en tanto todo acto de memoria supone que se ha decidido retener y fijar ciertos acontecimientos en oposición a otros que se ha creído conveniente (o, incluso, productivo) descartar de acuerdo con determinado criterio o propósito, tampoco se puede imponer el recuerdo. Así, la memoria y su contraparte inseparable, el olvido, no se pueden elegir. Por lo tanto, parece que siempre habrá eventos de nuestro pasado que volveremos a visitar de forma incesante e independientemente de nuestro control y deseo. Y estos hechos, inevitablemente, nos interrogarán, y no tendremos más opción que, quizá inútilmente, intentar entenderlos. Y, cuando estas

experiencias estén signadas por el dolor, se tornarán más problemáticas aún, pues el dolor (ya sea físico o psíquico) atenta contra el lenguaje y desafía sus posibilidades de representación (Scarry, 1985). Sin embargo, a pesar de su elusiva enunciación, o quizá precisamente debido a esta particular condición, estas experiencias traumáticas encierran tanto una toma de conciencia acerca de nuestra propia fragilidad como una pregunta por el sentido. De ese modo, extrañamente, el trauma y su cíclica repetición albergan la posibilidad de adquirir un conocimiento basado precisamente en el dolor. Conocimiento que, ciertamente, se encuentra bastante lejos de ser claro y distinto, justamente porque su objeto se obstina en permanecer en el terreno donde «las cosas se disocian de las palabras que las nombran» (Gatti 2006, 28). No obstante, así como no se elige ni el recuerdo ni el olvido, pretender no intentar darle un sentido a esta clase de experiencias, desgarradoras y herméticas, constituye un esfuerzo inútil.

De hecho, la trilogía de Victoria Szpunberg que convoca nuestras reflexiones parece ser testimonio (y producto) de esta suerte de fatalidad antes descrita. Conformada por *El meu avi no va anar a Cuba (el meus pares, sí)*, *La marca preferida de las hermanas Clausman* y *La memòria d'una Ludisia*, la escritura de este proyecto responde, tal como lo ha declarado su autora, a un esfuerzo por indagar en su historia personal y en la de su familia, que se inscribe dentro de otra historia mayor: la dictadura militar que padeció Argentina entre 1976 y 1983. Así, el punto de partida de este proyecto fusionaba la inquietud teórica y estética con la pregunta ética y la pulsión irrefrenable: cómo narrar un hecho abismal, a saber, el de la dictadura argentina.

Sin embargo, no debe creerse que este proyecto se propone explicar o ilustrar el horror de los tiempos de la llamada «guerra sucia», recreación, por otra parte, quizá técnicamente imposible de realizar, además de éticamente discutible. En realidad, nada más lejos de las intenciones de Szpunberg. La autora, más bien, se aproxima a este hecho abismal por medio de un ejercicio de introspección en la experiencia biográfica de su familia, conformada por dos padres militantes de izquierda que, a causa del terrorismo de Estado, tuvieron que exiliarse en Europa a finales de la década de 1970, cuando ella tenía apenas tres años. Ante esto, uno podría preguntarse (y, de hecho, la autora pareciera incitarnos a planteárnoslo): ¿cómo se puede hablar

de aquello que no se ha vivido directamente? ¿Se tiene autoridad para ello? ¿Tiene algún fundamento de autenticidad el discurso resultante? ¿Se puede abordar el horror desde la ficción? ¿Es posible nombrar aquello que pone en crisis al lenguaje? ¿No es ingenuo pretender abarcar lo innombrable? ¿No es también irresponsable? ¿No se trata de una tarea que se encuentra más allá de los límites de la representación verbal y, en este caso, escénica? ¿Dónde residen dichas fronteras que separan lo posible de lo imposible y lo correcto de lo ambiguo?

Sin duda, no hay una única y definitiva solución a estos interrogantes, y muy probablemente habrá tantos ensayos de respuesta como creadores asuman el riesgo de enfrentar estos dilemas desde su arte. En el caso que nos ocupa, si bien leer la trilogía sobre la fragilidad de la memoria de Szpunberg como una declaración de principios con relación a esta problemática podría resultar un tanto desmesurado, sí que se puede afirmar que la propia escritura de estas piezas constituye una apuesta de la autora que parte de la intuición de que aproximarse al abismo e intentar entender lo irrepresentable es un esfuerzo necesario.

Con todo, nada de lo dicho hasta el momento proporciona una respuesta ante la pregunta de qué cosa exactamente se puede representar de un suceso particular si es que no se ha vivido de forma directa. Sin embargo, la pregunta anterior solo sería pertinente si es que la autora pretendiera representar la dictadura en sí misma, es decir, si su objetivo fuera realizar una reproducción fiel de los hechos. Y ello, por un lado, sería perder de vista que toda representación es siempre (y únicamente) una imagen que reemplaza a una ausencia y, por otro, que la recreación transparente de los hechos no es el propósito que persigue Szpunberg: la dramaturga no intenta representar el hecho en sí, sino el efecto que dicha experiencia ha producido en ella. Así, no pretende poner en escena la dictadura (ni sus acciones más oscuras como la desaparición forzada y la tortura), sino aproximarse a las secuelas de este acontecimiento marcado por la violencia en una serie de personajes, que, a su modo, también son víctimas del horror, y a sus intentos por construir un relato coherente acerca de aquellos hechos abismales.

De esa manera, en *El meu avi no va anar a Cuba*, asistimos a los esfuerzos de una actriz andaluza por encarnar verosímelmente a una mujer argentina que fue perseguida en los tiempos del terrorismo de

Estado en aquel país; en *La marca preferida de las hermanas Clausman*, dos hermanas, hijas de una pareja de militantes de izquierda opositores al régimen de Videla, juegan a representar (y reelaborar, así, nuevamente) el relato sobre el tiempo de la dictadura que han conocido por medio de las historias un tanto distorsionadas de la madre; y, en *La memòria d'una Ludisia*, una reportera desespera por entender cómo se siente, en el exilio, una anciana que ha padecido los horrores de la dictadura. Cada pieza muestra, pues, intentos parciales de distintos personajes por aproximarse a un hecho abismal y nos presenta, así, relatos en crisis, nunca totales (y menos totalizadores) sobre dicho pasado, o, tal como formula la Narradora en *El meu avi no anar a Cuba*: «Las palabras que decimos aquí no son del todo fieles a la realidad, nunca las historias narradas son del todo fieles a la realidad, la fragilidad de la memoria dispersa los hechos, los hace vulnerables... El lenguaje, la imaginación, el discurso... manipulan los hechos, y nada es tal y como pasó» (Szpunberg 2011a, 9).

Y es que, después de todo, el conjunto de piezas nos demuestra que la memoria no es sino un discurso sobre el pasado (Lowenthal, 1998). Y esta naturaleza discursiva de la memoria tiene ciertas implicancias, que quedan reveladas a lo largo de estas obras. En primer lugar, que su materia es un conjunto de hechos que reclama ser interpretado y que, por tanto, su sentido no está cerrado ni fijado de una vez para siempre. Por tanto, en la medida en que pueden existir múltiples interpretaciones sobre un mismo acontecimiento y que estas pueden convivir e incluso ser contradictorias, no existiría, en realidad, una sola memoria, sino una pluralidad de memorias, heterogéneas, inestables y en conflicto por ganar legitimidad (Jelin, 2001). Y, finalmente, la memoria, en tanto relato sobre el pasado, como todo discurso, se enuncia desde un determinado punto de vista y se construye desde ciertas asunciones y condiciones ideológicas. Por tanto, las preguntas que cabe plantearse con respecto a esta trilogía es qué representación hace Szpunberg en ella del pasado traumático argentino (y del suyo propio), desde dónde enuncia su discurso sobre estas experiencias y cuáles son los presupuestos ideológicos que están detrás del relato que articula en torno a ellas.

Para llevar a cabo este análisis, habría que empezar señalando cuál es el hilo conductor que da unidad y coherencia al conjunto de piezas.

Se trata, en realidad, de un par de elementos de alto valor simbólico: la presencia de un personaje femenino común —Ana en la primera obra, la Madre en la segunda y la mujer argentina en la tercera— y un hecho que se repite —una llamada telefónica que advierte al personaje femenino de la inminencia del peligro, a saber, la próxima llegada de un escuadrón paramilitar que vendrá a secuestrarla para conducirla a un centro clandestino de detención, donde la aguarda la tortura y la muerte. Así, el personaje femenino, camaleónico en su apariencia aunque constante en su drama, termina por ser una metáfora que recoge la historia de miles de mujeres que han padecido el terror de la dictadura argentina así como un medio para hablar de los legados del horror, pero es también el punto de partida para indagar en las fisuras del pasado de esta mujer y en las contradicciones de su relato de sobreviviente, es decir, para explorar la fragilidad de la memoria. Por su parte, la llamada telefónica que evita que la mujer y su pareja caigan en manos de sus torturadores se convierte en el paradójico emblema de la casualidad, la salvación y la culpa.

¿Y cómo aborda Szpunberg estos problemas? Se ha mencionado ya que no trata de hacer visible lo que, por definición, es invisible. ¿Cómo da cuenta, entonces, del vacío? ¿Cómo piensa lo impensable? ¿Cómo representa el abismo sin anular su terrible condición de irrepresentable? Precisamente, revelando que esta clase de acontecimientos solo son comprensibles en su falta de sentido. Así, Szpunberg, para dar cuenta de la fragilidad de la memoria, representa la imposibilidad de representar, es decir, pone en escena la crisis de la representación que esta clase de acontecimientos genera.

En *El meu avi no va anar a Cuba*, en un primer momento, los temas antes señalados son tomados con distancia e ironía. La distancia, más que necesaria considerando el carácter metabiográfico de la pieza (en la que todos los implicados —autora, actrices y percusionista— son hijos de exiliados argentinos), se logra por medio del recurso metateatral: es una obra sobre cómo se construye otra obra, a saber, una película que gira en torno a un conjunto de personajes considerados como subversivos por oponerse a la dictadura. Y la ironía radica, principalmente, en el tratamiento que se le da al personaje del director de la película, que nunca aparece en escena, pero cuyas declaraciones escuchamos en off. Sus pretensiones y su noción del compromiso ético y político

resultan superficiales, y quedan, además, despojadas de cualquier gravedad ante los caprichos de su ego y sus concesiones a la industria.

Como contraparte de esta dinámica, la historia de la actriz sigue un proceso inverso, donde el humor inicial, gradualmente, se va desvaneciendo para dar paso a la confrontación con la imposibilidad. De esa manera, la historia se inicia con un *casting*, en Barcelona, donde una actriz andaluza aspira a interpretar a una mujer argentina en la década de 1970. Sin embargo, a pesar de que la situación se presenta como poco menos que disparatada y, por tanto, con cierta dosis de humor, paulatinamente, se evidencia un drama bastante duro: el abismo que separa las experiencias vitales de la actriz y el dolor que marca y atraviesa la identidad de la mujer argentina. El personaje de la actriz lo explica de la siguiente manera:

Ella, a mi edad, sabía usar una Browning 9 milímetros, vivía lejos de sus padres, vivía clandestina, pasaba días sin ver el sol, militaba, formaba parte de un grupo, de un ideal colectivo, sabía cómo hacer una bomba... Yo soy pop, no puedo negarlo... Ella, a mi edad, dirigía un grupo entero de alfabetización, de manera voluntaria, gratuita, solidaria, desinteresada, altruista, no cobraba nada, ni un céntimo, nada... Yo soy postmo, no puedo negarlo. A mi edad, acudía a citas secretas, poniendo en riesgo su vida, nunca rechistaba, ni una queja. A mi edad, sin quejas. A mi edad, tenía un plan de fuga, dos, tres planes y cuatro, y diez; el cuarto era la pastilla de cianuro escondida en el sostén o en la boca, escondido el cianuro para matarse en el caso de que la cogieran. No es broma; a mi edad, cianuro en la boca [...] ¿Qué hace ella ahora, eh, qué hace ahora? ¿Reciclaje? A mi edad y en otra época, yo también hubiera hecho algo, pero ahora, quiero matarla, encontrarla, que me diga qué hace ella ahora (qué hago yo con tanto compromiso no vivido). (Szpunberg 2011a, 14–15)

Sin embargo, a pesar los esfuerzos de imaginación de la actriz y del despliegue de su técnica interpretativa para encarnar el rol que se la ha encargado, se termina por revelar no tanto la dificultad para interpretar con verosimilitud un papel que nos es ajeno sino la dificultad de poner en práctica la empatía. Y el humor, cada vez más difícil de sostener ante el drama de fondo, se termina definitivamente en el ansiado encuentro final entre la joven actriz y el personaje real de Ana,

que es anunciado de la siguiente manera por la Narradora: «Cuando la encuentre, no sabe qué le preguntará; tal vez solo quiere ver cómo es su cara, escuchar el tono de su voz, analizar sus movimientos, su acento... Descubrir cuál hubiera sido la mejor manera de interpretarla» (Szpunberg 2011a, 21). A los espectadores, no nos es dado presenciar esta cita, pero podemos intuir que más que acortar la distancia que las separa, dolorosamente la ahondará.

Antes de cerrar el comentario sobre esta pieza, habría que señalar que, en ella, la forma no es casual, sino que parece motivada y busca decir algo con respecto al tema que aborda. El carácter multidisciplinario del espectáculo —que alterna secuencias teatrales con otras más propias de la performance— y el diseño del espacio escénico —sin delimitaciones nítidas entre una zona y otra— son una metáfora sobre la naturaleza de la memoria: caótica, múltiple, heterogénea, inestable, fragmentaria. Por su parte, la música y el canto en directo juegan un rol fundamental, pues no solo consiguen las notas épicas y de lirismo que, irónicamente, la película del director argentino no alcanza, sino que crean una atmósfera sensorial que transmite, de forma no racional, con potenciada intensidad y de manera contundente, contenidos emocionales e inconscientes de los que también está constituida la memoria.

La marca preferida de las hermanas Clausman presenta a dos adolescentes, Sara y Valentina, hijas de exiliados argentinos, que viven en un pueblo de Cataluña. El padre las ha abandonado y se comunica esporádicamente con ellas, que viven esperando su regreso. La madre, con evidentes signos de deterioro mental y emocional, permanece enajenada en su habitación. Afuera de la casa, la vida en el pueblo se desenvuelve con alegría y levedad, parecen no existir complicaciones, y mucho menos la pesada carga de los relatos del horror de la madre ni sus memorias traumáticas; afuera, además, está el mundo de la moda, la diversión ligera y la frivolidad; y afuera, finalmente, también se encuentra Barcelona, que entraña la vaga promesa de una vida distinta y más feliz.

En medio de esta situación de desamparo, con dos padres que, en la práctica, son una ausencia, las dos adolescentes deben aprender a desenvolverse en el mundo real pero también descubrir cómo lidiar con los relatos de la madre sobre la rebeldía en tiempos de la dictadura argentina. De ese modo, la pieza se convierte en una explora-

ción crítica de la visión heroica que, en el imaginario colectivo, se ha construido en torno a los sobrevivientes de la dictadura. Por un lado, resulta evidente que es imposible acceder al conocimiento de lo que ocurrió realmente en aquel pasado, dado que la única fuente de información, absolutamente parcial y cada vez menos fiable, son los recuerdos de la madre, con lo cual pretender reconstruir la historia es poco menos que un delirio. A pesar de ello, las hijas se esfuerzan por lograrlo y juegan a actuar dicho pasado que conocen de forma fragmentaria, y, por medio de sus reelaboraciones, en parte lúdicas, en parte terapéuticas, en parte desesperadas, cuanto más creen acercarse y comprender dicho pasado, en realidad, más se alejan del hecho original, aunque más se apropian de él también.

Después de todo, sin embargo, siempre subyace la pregunta de cómo asumir este pesado legado que han recibido de los padres, cómo situarse frente a dichos relatos épicos que prácticamente las anulan como individuos y cómo construir su propia identidad de forma autónoma a la imagen heroica de la generación que las precede. La respuesta, para las protagonistas, pasa, en parte, por reconocerse como miembros integrados de un colectivo mayor, y precisamente allí el desarraigo propio del exilio en el que viven se convierte en un drama desgarrador. En el fondo, no terminan de pertenecer a ninguna parte: no se sienten de Argentina, tierra casi mítica de los padres donde ellas prácticamente nunca residieron; no se sienten de Francia, donde vivieron los primeros años de vida; no se sienten de Cataluña, nación que las acoge pero que siempre termina por recordarles que algo de extranjeras hay en ellas. Y este drama queda sintetizado en el conflicto lingüístico que padecen, «los acentos sin rumbo» de los que se habla en la tercera pieza. Así, si en la primera obra la actriz había adoptado el catalán como lengua para la comunicación cotidiana por encima de su natal andaluz, y debía ensayar el castellano con acento argentino para la película en que debía actuar, en esta segunda pieza, el conflicto es más agudo, pues las hermanas no tienen esta claridad consciente en la alternancia idiomática y no han resuelto, por tanto, cuál es la lengua por medio de la cual se expresarán naturalmente e interpretarán sus experiencias. Así, en su identidad heterogénea e inestable, conviven el castellano peninsular, la variedad del castellano de Argentina, el catalán y, en menor medida, el francés.

Y este conflicto de orden lingüístico se mezcla con la pregunta de qué lugar, al interior de sus memorias, deberían ocupar las narraciones, graves, solemnes, sobre el pasado de los padres. La respuesta intuitiva que dan las protagonistas a este interrogante queda sintetizada en su actitud compulsiva por acumular objetos de marca, los cuales, incluso, roban de tiendas o de casas ajenas si es preciso. Esta actitud consumista (por no decir frívola) y la acción delictiva que la suele acompañar constituyen una reacción no consciente de oposición a los valores socialistas y los ideales de justicia y sacrificio que supuestamente representan los padres.

Llegados a este punto de la exposición, conviene recordar que, en el fondo, la identidad, desde un punto discursivo, es un relato sobre nosotros mismos que hemos elaborado (o que otros han elaborado y que hemos decidido aceptar como propio). Y las hermanas Clausman, aunque no se atrevan a verbalizarlo explícitamente, no terminan de reconocerse en el relato de los padres ni lo asumen como propio. Es más, llegan a cuestionar el heroísmo de estos, porque sus imágenes actuales de héroes en decadencia no se corresponden con los supuestos protagonistas de aquellos relatos de rebeldía y transgresión. Entonces, renuncian a las narraciones opresivas de los padres, que, además, en cierto modo, las paralizan y acomplejan, y optan por refugiarse en un discurso más pop, más superficial, donde sí creen reconocerse.

En ello, más allá del juicio de valor que se pueda realizar sobre la banalidad y el carácter deleznable de la cultura pop, hay una reivindicación de las protagonistas por recuperar el derecho a autodeterminarse así como un rechazo a vivir encerradas en un estado de sufrimiento casi gratuito pudiendo no hacerlo. En este proceso, la mirada de la autora hacia sus personajes no es complaciente. Si bien no los juzga, sino que muestra los dilemas de construcción de la identidad de las hermanas, que no logran integrarse a lo europeo (aunque lo intentan), que no renuncian a lo argentino (aunque lo intentan), y que reniegan de toda esta encrucijada, es igualmente dura en su cuestionamiento hacia ambas generaciones: tanto con la frivolidad de la actual como con el heroísmo de la anterior.

La última pieza del conjunto es un guión radiofónico. En ese sentido, cabe señalar, antes de continuar, que la diversidad de formatos y

géneros que integran esta trilogía es consecuente con el vasto y heterogéneo material que configura su tema, pero también es evidencia de una exploración formal de parte de la autora guiada por la búsqueda de una forma que logre dar cuenta del trauma y que permita dotar de algún nivel de sentido a dicha clase de experiencias. Sin embargo, el resultado revela que no hay una única forma capaz de abarcar, de manera integral, la dimensión del abismo ni que pueda proporcionarle un sentido coherente a la fractura ocasionada por el trauma. Toda aproximación será incompleta, e iluminará tan solo una arista del problema. El sentido solo se revelará, y siempre de manera parcial, en la mirada de conjunto.

Volviendo a la tercera parte de este proyecto, *La memòria d'una Ludisia*, habría que empezar diciendo que, por su carácter eminentemente auditivo, demanda mayor participación del receptor, en la medida en que será este quien, a partir del discurso de los personajes y de los estímulos y efectos sonoros que acompañan la narración de la historia, deberá realizar la reconstrucción visual, en su imaginación, del relato. Esta actitud activa que se exige para interpretar la pieza también genera un efecto de complicidad entre los personajes del mundo de la ficción y los espectadores reales, lo que, por un lado, los implica más en los debates que la obra inaugura (y no les permite mantenerse ajenos a las preguntas que esta plantea) y, por otro, intensifica el efecto emocional que genera el drama presentado.

La pieza avanza casi al ritmo de una suerte de letanía constituida por la inquisidora pregunta que le formula la entrevistadora a una mujer mayor argentina: «Usted, ¿se considera o no se considera una víctima?» (Szpunberg 2011b, 1). Por su parte, el relato que elabora la mujer en torno a su existencia doméstica y cotidiana parece esmerarse por convencernos (y, de paso, convencerse a sí misma) de que su vida transcurre feliz, leve, sin tragedia. Sin embargo, parece imposible preservarse al margen del horror. Así, a pesar de sus esfuerzos, su resistencia se va quebrando paulatinamente ante el asedio constante de la reportera y porque no se puede dominar el flujo de los recuerdos. De ese modo, la televisión, que le sirve para refugiarse en la intrascendencia y enajenarse de la realidad, termina por detonar los recuerdos de la violencia y el dolor:

Enciendo la tele [...] Empieza el telediario, lleno de información desordenada, y luego esas entrevistas a las víctimas, esas entrevistas que me hacen, y otra vez el telediario desordenado. No dejo que se meta a mi cabeza nada. Nada en mi cabeza. Ninguna entrevista en mi cabeza. La tele prendida, como telón de fondo. Mi cabeza impoluta. [...] Llega la noche, la tele sigue hablándome. Mi cabeza empieza a quebrarse. (Szpunberg 2011b, 1)

Todo ello nos conduce de vuelta al punto donde se inició esta reflexión: no se puede imponer el olvido, no se puede controlar la memoria, no se puede escapar de las preguntas que el dolor entraña. En el caso específico del personaje de esta última pieza, no se puede evadir la ambigua sensación de alivio y culpa por haber sobrevivido al horror: «La memoria es un dolor muy agudo, dolor en los ojos irritados, dolor por haberme salvado solita, dolor porque ya no pertenezco, dolor por un acento sin rumbo, dolor por las preguntas, dolor porque me encojo y todo lo que veo es dolor, dolor por estar viva y ellos no» (Szpunberg 2011b, 2). Y tampoco se puede controlar la reacción que tendremos frente a la tragedia ajena, porque es tan válido que nos despierte admiración como que nos resulte intolerable, o ambas cosas a la vez, como le ocurre al personaje de la hija de la mujer argentina en la obra, porque el ejercicio de la empatía no siempre es sencillo de acometer y porque hay presencias que nos cuestionan y desgarran:

Oigo la tele en su habitación, que le hace compañía. Y es entonces cuando pienso que debería volver más pronto a casa. La soledad le hace daño, sobre todo por la noche. Tendría que pasar más rato con ella. Pero no puedo. Sencillamente no me lo banco. No puedo con su dolor y aún menos con su felicidad. No puedo con su historia. No puedo con su acento sin rumbo. (Szpunberg 2011b, 2)

¿Qué hacer frente a ello? ¿Cómo situarse frente al abismo? ¿Cómo hablar de él sin traicionar su carácter de irrepresentable? ¿Cómo darle un sentido? Victoria Szpunberg, como se señaló ya, no pretende explicar el horror, sino dialogar con su experiencia de este. Su experiencia es la de quien no padeció de manera directa la dictadura argentina, la de la hija de unos padres exiliados. Desde ahí enuncia su discurso: desde el punto de vista del hijo del sobreviviente, de

quien ha heredado la memoria traumática de los padres y ha crecido rodeada de los relatos asociados a esta. Esta distancia permitirá que su mirada sea crítica tanto hacia la generación anterior como hacia la suya propia. Su autoridad para hablar de algo que no ha vivido de primera mano radica en que es una historia que la implica y que también la convierte en víctima en tanto heredera del trauma. De ese modo, en esta trilogía, asistimos a los intentos de la autora por interpretar esas memorias elusivas. Sin embargo, no es que asistamos a un fracaso; lo que ocurre es que no existen respuestas definitivas ni finales. Así, el conjunto de piezas nos recuerda que no se puede representar el horror de forma directa. Este ha destruido el lenguaje y, sobre todo, ha destruido a quienes lo padecieron directamente. ¿Qué queda, entonces? Precisamente, la apuesta de Victoria Szpunberg: representar la crisis de la representación; ensayar la metabiografía, la metaficción y el metateatro. ¿Y qué podemos hacer nosotros, lectores cuya imaginación debe suplir la experiencia dolorosa no vivida? Quizá intentar prologar una trilogía cuyo prólogo perfecto sería un grave silencio.

Referencias

- Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP). 1984. *Nunca más: Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Buenos Aires: Eudeba.
- Gatti, G. 2006. «Las narrativas del detenido-desaparecido (o de los problemas de la representación ante las catástrofes sociales)». *Confines* 2, 4: 27–38.
- Hirsch, M. 1999. «Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy». En M. Bal et al., eds. *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, 2–23. Hanover: University Press of New England.
- . 2001. «Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory». *The Yale Journal of Criticism* 14, 1: 5–37.
- Jelin, E. 2001. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Lowenthal, D. 1998. *El pasado es un país extraño*. Madrid: Akal.
- Scarry, E. 1985. *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. Nueva York y Oxford: Oxford University Press.
- Szpunberg, V. 2008a. *El meu avi no va anar a Cuba (els meus pares sí)*. [Inédito].
- . 2008b. *La memòria d'una Ludisia*. [Inédito].
- . 2010. *La marca preferida de las hermanas Clausman*. <http://www.catalandrama.cat/cataleg-teatre?idioma=spanish>.

- Szpunberg, V. 2011a. *Mi abuelo no fue a Cuba (pero mis padres sí)*. <http://www.catalandrama.cat/cataleg-teatre?idioma=spanish>.
- . 2011b. *Memoria de una Ludisia*. <http://www.catalandrama.cat/cataleg-teatre?idioma=spanish>.

Ambivalent Borders In David Greig's *Europe* (1994)

VERÓNICA RODRÍGUEZ MORALES *Universitat de Barcelona*

Summary: This paper examines the ways in which David Greig's *Europe* (1994) illustrates the idea of ambivalent borders in the context of Post-Wall Europe under the intensification of globalization processes and the massive transformation of European identities these rapid changes brought about. My contention is that ambivalence is not only the sense these developments have left society with, but also that it is identified as the ethos of the media-saturated era. Hence, *Europe's* articulation of borders is tinged with ambivalence. The present paper explores the notions of identity and the formal strategies unfolded in the play in order to unveil this quality. Conveying from the outset that the very ideas of Europe and borders are haunted by uncertainty, it is claimed that *Europe* mirrors contemporary society's ambivalence through the representation of borderland identities and borderland formal strategies possibly enabling ethico-political resonances.

Keywords: Border, Ambivalence, David Greig, Globalization, Identity

This paper aims at examining the notion of the border as represented in David Greig's *Europe* (1994), namely, in multilayered ambivalent ways. *Europe* is placed against the backdrop of the Balkan wars and the expansion and contraction of borders that followed this widely media-witnessed European war. The play is concerned with the massive transformation of European identities after the fall of the Berlin Wall in 1989 and the increasing pressures of globalization processes, amongst them the erasure of borders for the free flow of capital. In the specific British context, in the 1990s a particular set of neo-liberal policies previously put in practice by Margaret Thatcher's conservative governments, such as privatization and deregulation, were significantly taking hold of the country.

It is argued that this context, characterized by ambiguity and rapid change, triggered a strong sense of ambivalence in European societies. Indeed, the end of the Eastern Block generated a culture of uncertainty (Pankratz 2005, 249). At the same time, Anja Müller claims that Greig's play also highlights uncertainty (2011, 166). Similarly, but referring to Greig's vision, Clare Wallace maintains that «it is tempered with strong ambivalence» (2006, 280). The fall of Berlin's Wall, the end of the Cold War and the disintegration of the Soviet Union

and communism have meant the end of political blocks. I suggest that *Europe* aims at the tackling of such phenomena with ambivalence precisely because the same feeling pervades society and the world of politics. It is *not* propaganda that will raise awareness in a world where there are no politically distinguishable poles, but precisely an art which mirrors the sense of dubiousness, suspicion and indeterminacy of the society it seeks to explore and problematise.

There is an explicit link between the historical turning point the fall of the Berlin Wall signified, the wide-spread nature of neo-liberal policies, the Balkan wars and the transformation of borders it generated and the malleability of the border for free-market purposes under globalization processes. Ambivalent borders in Greig's *Europe* are examined as a response to globalization, a kind of globalization that tends to ignore the current world's asymmetries and tends to focus mainly on the logic of capitalism. As Albena Azmanova puts it, «being the apex of neo-liberal capitalism, the 1990s [...] carried all the marks of the epoch's ambivalence — from the astounding increase of wealth to its conspicuously unequal distribution and the rising ecological costs of growth» (2010, 390). It is by virtue of its inconclusiveness, that *Europe* becomes an oppositional text, a drama of protest. Berlin says closing the play: «They know that, in our own way, we're also Europe» (2002, 90). As Philip Hager states: «[T]hrough this ambivalence between the scripted and the spontaneous, between the peaceful and the violent, the dramaturgies of protest can potentially disrupt the spectacular narratives of contemporary capitalism» (2011, 550).

It is not my intention to mean that borders are strictly ambivalent, having direct consequences on people's lives as they have. Instead, what is implied is that the representation of the border is so convoluted and refracts such a politically irresolute time that Greig's response to the notion of the border under globalization is disturbing and uneasy, producing a troubled feeling of incertitude. In fact, Greig claims that contemporary society is «saturated with conspiracy theories, *political ambivalence*, and ironic detachment» (2000; my emphasis). Since the *zeitgeist* is characterized by uncertainty, it is further argued that this state of affairs has left characters with a sense of unsettlement and disorientation, which results in a transformation of their identities.

Greig's *Europe* offers a possible response to the physical, emotional and social impact of such rapid changes not only through his characters' motivations, behaviour and actions but also through the play's form. Thus, at the same time, ambivalence reveals itself in numerous formal strategies that emphasize heightened states of emotion, activating a strong sense of anxiety. Post-Wall globalized identities and formal strategies of distancing are rendered problematic in *Europe*. Identity can be seen as a border that mediates the self and the world. Form can be considered as a border that mediates the content and the recipient. Identity and form in *Europe* as ambivalent borders are not understood as unequivocal entities or essential conglomerates, which perhaps triggers ethico-political concerns.

My contention is that through an ambivalent representation of identities and various strategies of distancing, *Europe* creates a feeling of perplexity and disturbance in the audience, whereby a sense of responsibility is generated, which spectators as witnesses may decide how to accommodate belatedly. The effects triggered by the play, if any, are seen as embedding ethical properties. In fact, it is argued in the last section that, at present, ambivalence itself seems to be a requisite for an ethico-political engagement, since, according to Helena Grehan, the spectator's potential to respond is with ambivalence (2009, 29). I draw on Zygmunt Bauman's notion of ambivalence via Helena Grehan and Marilena Zaroulia together with an array of commentators and theorists alike in order to establish a link between the notion of ambivalent borders and Greig's play, *Europe*.

«Magic Lines» and Ambivalent Europe

As Dan Rebellato puts it, «*Europe's* most immediate source was the genocide unfolding in former Yugoslavia» (2002, xvi). As noted, the historical, political, social and economic context of *Europe* is also that of the aftermath of the fall of the Berlin Wall (1989), with the collapse of communism and the spread of neoliberal policies under globalization. Greig confirms that *Europe* is informed by that climate:

I would say that there is a major strand in my early work [which] focused on what happened when communism fell in Eastern Europe: *Stalinland*,

Europe, and *The Architect* all investigated the theme of the failure of the left and the rise of the globalized, fragmented world. (2011, 4)

Europe is set in an unnamed border provincial town of Eastern Europe, while the war in the Balkans is raging. The immediate consequences of this state of affairs involve the entrapment of people (Fret and Adele), the movement of people for political reasons (Sava and Katia), the movement of people for economic reasons (Morocco and Billy), the free/«magic» movement of capital (Morocco), the change in the mode and location of production (Berlin, Horse, and Billy), and the unleash of wider mobility (Adele and Katia).

The town hosts a defunct railway station, a bar called Calypso and a factory, where «manufacturers of soup and light» (2002, 5) produce soup and bulbs. *Europe*'s characters live in «an economy where everything was unsure: where the firm that employed you might very well disappear at the first indication that the economic grass might be greener elsewhere» (Pattie 2011, 24). The importance of economy is ironically mirrored in the text. For instance, Katia says: «Economics is a big subject» (2002, 52). Except from Billy's migration and Katia and Adele's lesbian relationship and their becoming inter-railers at the end of *Europe*, the play's message is bleak and demands urgent rethinking on the border in the global era. As shown in the play, the logic of capitalist markets reconfigures borders and people's lives. According to Sara Soncini, «communism and the Wall fell but new barriers had been all too quickly erected in its place» (2007, 247).

The direct relation established in the play to the war in the Balkans, the recent fall of the Berlin Wall and the pressures of globalization is not accidental. Indeed, it is conveyed with two war refugees who arrive at the station, Sava and Katia. Regarding the fall of the Berlin Wall, *Europe* includes a character called Berlin. Another character, who is an entrepreneur, Morocco, informs the notion of the economic border under globalization processes by, for example, calling the border «[a] magic money line» (2002, 33). Fret and Adele, the station workers, respectively reflect on nostalgia for the old and hope for the new Europe. Billy, a local furnaceman, decides to leave the town once he is made redundant, unlike Berlin and Horse, who, jobless and disenfranchised, but unwilling to better their situation and ridden by

racist angst, bomb-fire the station at the end of the play killing both Fret and Sava, the mouthpieces of old Europe.

Concerning Europe as concept we find similar descriptions. That is, the very idea of Europe also appears as ambivalent. According to Janelle Reinelt, «Europe has become a liminal concept, fluid and indeterminate» (2001, 365). «Europe» is under construction, vacillating, and constantly fluctuating. The quote that opens *Europe* from Jacques Derrida's *The Other Heading* conveys the arbitrariness and the loss of meaning attached to the signifier «Europe»:

Something unique is afoot in Europe, in what
Is still called «Europe» even if we no longer
Know very well what or who goes by this name. (qtd. in Greig 2002, 3)

From the outset, both the feeling of uncertainty and emptiness of the signifier «Europe», as suggested by the play, create a feeling of ambivalence.

As for the idea of the border in *Europe*, it appears as mobile, permeable, and fragile. The representation of the border in the play lies in this tangible and yet intangible space. For Morocco, it is magic, which he explains to Berlin, Billy and Horse by drawing a line on the table after being called smuggler. He responds by saying: «I'm not a smuggler, I'm a magician, an illusionist» (2002, 33), to which Berlin replies: «The money's real enough though, isn't it» (2002, 33), providing the play with an on-going problematic dialectic. On the other hand, Adele imaginatively evokes a blurred and malleable border: «Nothing changes on either side of it, the landscape stays the same, there's just the wire. Hardly visible. Like a thought» (2002, 11). She further adds: «It's as if the border's hardly there, as if you could imagine it away» (2002, 11).

Playfully ironic and serious dialogue is interwoven throughout generating a sense of ambivalence towards the idea of Europe and the border. In order to proceed with the analysis of ambivalent borders in *Europe*, the remaining part of the paper is divided into three sections. On the one hand, *Europe's* characters convey a kind of on-going borderland identity, from which emerges a sense of irresoluteness that ideally opens up unrestricted ever-possible identity configura-

tions. On the other hand, the text reveals several strategies of dislocation whereby the play generates ambivalence. Finally, I will comment on the possible ethico-political effects the feelings of discomfort and confusion produced by the play may generate on the reader or/and spectator.

Borderland Identities

As a result of the above noted context and the reconfiguration of borders, European identities have been deeply transformed. According to Yosef Lapid, «[b]orders [...] are [...] inseparable from the identities they help demarcate or individuate» (2001, 12). As Soncini claims in relation to theatre, «the theme of borders and of their function in the construction of identity is a pervasive one in post-Cold War plays about Europe» (2007, 257). Indeed, the impact of the contingency of financial markets on national identity and identification with Europe (Reinelt 2001, 378) affects the play's characters. In this climate, identity formation is based on endless combination and negotiation. As Nadine Holdsworth posits: «[i]dentity, [...], evolves through a complex combination of spatial location, affiliation and a particular sense of belonging that is more about identification than identity» (2010, 38). Wallace notes «various principles interconnecting identity and place» (2006, 290) which «cut across and interpenetrate each other» (2006, 291). In addition, Zaroulia highlights it as «negotiation of place and being» (2011, 35).

The play unfolds complex identities as a result of the characters' identification to place through experiences of both neglect and belonging. A borderland identity is convoluted, porous and relational and is one that position itself at the border as resistant strategy. The process of borderland identity formation is more about dilution and accretion than creation and destruction, more about randomness and open interaction than about certainty and tight frames of reference. A borderland identity is one that looks inward as well as outward, one that constantly hesitates and questions itself as a way of life, one that embodies irresolution as a means of inhabiting the everyday. Despite the positive qualities of this borderland identity configuration, characters struggle to live in dehumanized spaces and find it

terribly difficult to communicate. Human interaction exists very precariously in the play's dehumanized spaces. Sava suggests that leaving places is leaving humanity: «We can't leave places to the wolves» (2002, 82). Besides, Adele says: «A place can't just disappear» (2002, 41). As a result, in *Europe*, characters struggle both to exist in (a) place/s and have an identity.

The articulation of space and its relation to identity further reveals a human geography, an identity formation based on the identification with spaces through emotions. Referring to *Europe*, Peter Nesteruk notes «the role of emotion in identity» (2000, 25). A sense of belonging (Reinelt 2001 and 2011; Müller 2005; Zaroulia 2010) interrelation (Nesteruk, 2000), interaction (Billingham, 2007) and connection (Rebellato 2002; Inchley 2011; Thompson 2011), have been highlighted by numerous commentators on Greig's dramaturgy, which definitely extend the definition of identity to a less certain and more complex terrain. Thus the borderland identity conglomerate is not only formed by space, people, and identification but also by emotion, belonging, and affectivity. This intricate identity pattern is non-normative and echoes Bauman's idea of the stranger. As Zaroulia puts it, «the stranger's ambivalence and postponed sense of belonging destabilize dominant ways of defining identities, while presenting new possibilities of organizing societies» (2011, 48).

Europe reveals ambivalent borders not only in terms of content but also in terms of form with the formal strategies of dislocation the text foregrounds, which, I suggest, generate ambivalence.

Borderland Formal Strategies

In order to outline these strategies, I bring Howard Barker's Theatre of Catastrophe's strategies of dislocation into Greig's *Europe*. Greig has acknowledged Barker's influence on his work on many occasions (Billingham 2007; Greig 2011). Beginning with the feeling of estrangement produced by the sheer fact that characters have names that stand for countries and cities like Morocco and Berlin, and animals like Horse, in the main, *Europe* conveys a complexity of emotion whereby it creates a landscape fully charged with ambivalence. This atmosphere is further achieved through several means of disloca-

tion that involve time, chorus, character, space, description, narrative, images, and idea of home, possibly among many others.

As Barker states, in the Theatre of Catastrophe «time itself is [...] dethroned from its eminence» (1997, 121). The fact that the setting is a defunct train station evokes a kind of time suspension, an ongoing stillness and yet one that produces relentless anxiety. This is reinforced by the repetitive multi-shape stage direction «*Express train passes*», «*Express train passing*» or «*The train passes*» that appears recurrently at the end of most of *Europe's* twenty scenes, without forgetting that both the beginning and the ending of the play are accompanied by the sound of a train. The ambivalent quality of the chorus in *Europe* is present at the beginning of both acts: in Scene Two, the First Chorus says: «1 Ours is a small town on the border, at various times on this side, | 2 and, | 3 at various times, | 2 on the other, | 1 but always | 1,2,3 on the border» (2002, 5) pointing to the ambivalent border as condition. The wolves referred to in the Second Chorus seem to stand for global capital. This relation seems to be disambiguated when Fret says pointing to the wolves: «They crossed the forest when the border came down» (2002, 85). However, this is never posited explicitly.

As for characters as a strategy of dislocation, they appear as individual and yet unified. They seem to give the impression of sameness, and eventually oneness, which creates «an ontological and epistemological uncertainty» (Middeke 2011, xxi) in the recipient. Charlotte Thompson claims that «Greig insists on an essential sameness between his characters, transcending Otherness as he transcends the logical parameters of traditional dramaturgies» (2011, 110). Furthermore, characters are boundlessly contradictory. For instance, despite borderlines seeming to have a solely economic meaning for Morocco, he says: «Believe me your memories are more valuable than money» (2002, 33). Barker claims that «it is indeed difficult to state whether any character in a Catastrophic play commits a bad act, so complex is the state of emotion that surrounds it» (1997, 122). From this awkward sense of sameness and contradiction emanates a rupture in perception and a void in meaning which may lead to ambivalent responses.

The use of space is another dislocation device that produces ambivalence. As Müller puts it, «Greig's play starts from a *paradox* [sic] *spa-*

tial situation uniting centrality [...] and liminality» (2005, 156; my emphasis). Europe is set «in the heart of Europe» and yet in a border territory. Although trains pass daily, they do not stop anymore in the town, inflecting the landscape with stillness and forgetfulness. Building description also transpires a borderland quality, from which emerges another strategy of displacement in *Europe*: «*Hapsburg, Nazis and Stalinist forms have created a hybrid which has neither the romantic dusting of history, nor the gloss of modernity*» (2002, 7). Descriptions like this one are aided by the overwhelming, asphyxiating, un-specific mood created in the play.

The varied and multiple and yet connected narratives also function as strategy of dislocation creating a feeling of indeterminacy. As Barker remarks, there is a sense that «the existence of one narrative is continually displaced by the eruption of others which only tangentially relate to it in terms of theme» (1997, 121). A quintessential example is provided at the end of the play when Katia and Adele's enunciation of the cities they dream to visit is interspersed with Berlin's narrative of the killing's impact. Adele and Katia's dream destinations are fused with Berlin's feelings about the fire-bombing creating a surreally-heightened, climax-like atmosphere charged again with ambivalence.

The play's images and their paradox-generating interconnections constitute another strategy of dislocation. Both poetic and cruel, they are arguably the apex of ambivalence. The vodka that helps in the killings, brought to the town by Morocco, is the vodka that warms the assassins' hearts and makes Fret and Sava drunk while awaiting their death. Berlin says: «It was the coldest October night for a decade and a half and the vodka left a beautiful burn around the heart. A burn that spread out across the chest, oiling the veins and arteries, loosening muscles, heating nerve ends...» (2002, 82–3). This description is beautifully connected to Fret and Sava's idea of the railway system.

Another technique of distancing is the appearance of alternative representations of home. Berlin's idea of home is «roots», having a wife (2002, 26), and having his «heels dug in» (2002, 50). However, stations make Sava feel at home (2002, 29). Morocco thinks «[w]e're at home when we're away from home» (2002, 71). He proposes this toast to Katia, knowing her status as asylum seeker: «[T]o leaving home»

and «[t]o refugees» (2002, 71). Besides, Sava leaves «home» by force since he is killed in the place he considers «home», namely, the station. Likewise, Billy is an economic migrant obliged to leave «home». I suggest that there may be ethical implications in the use and the effects of these devices. Equally, the above outlined ideas of identity embed an «ethics of identity» (Müller 2011, 82).

The Ethics of Ambivalent Borders in Europe

Hence, borderland identities and borderland formal strategies, I suggest, may have ethico-political resonances. At present, the terrain of ambivalence is the terrain of ethics because, as Nicholas Ridout argues, in such locus «there is an attempt to measure [reason and emotion] one against the other and let neither obliterate the other, [which] becomes the basis for an ethical position» (2009, 35). Bearing in mind this positioning, ambivalence may be both a condition at present and a strategy whereby or from where the present could be rethought. As Grehan puts it, «ambivalence is a key aspect of contemporary life. Instead of seeing ambivalence as something that leads to stasis or inertia, it should be reimagined as an unsettling and productive space» (2009, 35).

This phenomenon seems to be not only our very condition but also the feeling produced by global mass media effects (mirrored in the play). Berlin says they widely named their town «until it wasn't a name any more but a condition, not a place but an effect. But it was our town» (2002, 89). As Wallace states: «The result of the publicity is short-lived and is rendered ambivalent» (2006, 290), which signals how media erodes meaning. In this respect, the play tackles the strongly present ambiguity in our media-saturated environment. *Europe's* oppositional status lies in the fact that it negates stasis, that «it is tragedy without catharsis, tragedy in which the audience is implicated in the acts of cruelty it witnesses» (Barker 1997, 120) countering hence media-led effects, which normally result in passive, unfertile, unproductive spectacle.

An ethics of the border is an ethics of ambivalence not because ethics must be seen through the lenses of ambivalence but because «how spectators respond, or have the potential to respond, is with ambiva-

lence» (Grehan 2009, 25). This may entail critical responses towards the notion of the border and its political implications in the current context of globalization. Once spectators are empowered with the possibility to respond, they can decide how to grapple with the responsibility generated by the play since «this is an ambivalence about what to do with the responsibility produced by and in response to the work» (Grehan 2009, 22).

Contemporary politics, the idea of Europe and the border under globalization processes as expressed in *Europe*, the resulting transformation of identities and the formal strategies embedded in the play, and the spectators' potential to generate responses are all fully charged with ambivalence. If contemporary political theatre is understood as one that targets the contradictions of its time, it cannot tackle such preoccupations but by problematising the very ambiguities at its core using the ambivalent language and strategies its society is habituated with. It has been argued that, ambivalence, instead of leading to stagnation and paralysis, can be re-formulated as a productive space for new ethical configurations. Only in this spirit, may such a theatre engage audiences with such ethical renewal. Ambivalence, illness *and* cure, a condition perhaps we have to live with and through as a way to rethink contemporary politics and particularly the notion of the border under globalization. Using Greig's *Europe* as illuminating example, this paper has attempted to show that plays may become instruments, which help audiences to read ambivalent borders and to discern what borders exist, how they exist, for whom they exist, and how they affect people in this asymmetrical global era.¹

References

- Azmanova, A. 2010. «Capitalism Reorganized: Social Justice after Neo-liberalism». *Constellations* 17 (3): 390–406.
- Barker, H. 1997. *Arguments for a Theatre*. [3rd ed.] Manchester: Manchester University Press.

¹ This article has been financed by the Spanish Ministerio de Ciencia e Innovación through the research project «The representation of politics and the politics of representation in post-1990 British drama and theatre» (FFI2009-07598/FILO).

- Billingham, P. 2007. *At the Sharp End: Uncovering the Work of Five Leading Dramatists*. London: Methuen Drama.
- Grehan, H. 2009. *Performance, Ethics, and Spectatorship in a Global Age*. Basingstoke / New York: Palgrave Macmillan.
- Greig, D. 2000. *Optimism*. <http://www.suspectculture.com/content/microsites/candide/swf> (accessed 22/1/2012).
- . 2002. *Plays 1: Europe, The Architect, The Cosmonauts Last Message to the Woman He once Loved in the Soviet Union*. London: Methuen.
- . 2011. «“I Let the Language Lead the Dance”: Politics, Musicality, and Voyeurism. David Greig in Conversation with George Rodosthenous». *New Theatre Quarterly* 27: 3–13.
- Hager, P. 2011. «The Protests in Athens: Indignant Dramaturgies and Geographies in Syntagma Square». *Contemporary Theatre Review* 21 (4): 550–553.
- Holdsworth, N. 2010. «Travelling Across Borders: Re-Imagining the Nation and Nationalism in Contemporary Scottish Theatre». *Contemporary Theatre Review* 13 (2): 25–39.
- Inchley, M. 2011. «David Greig and the Return of the Native Voice». In A. Müller et al., eds. *Cosmotopia: Transnational Identities in David Greig's Theatre*, 66–81. Prague: Litteraria Pragensia.
- Lapid, Y. 2001. «Introduction: Identities, Borders, Orders: Nudging International Relations Theory in a New Direction». In M. Albert et al., eds. *Identities, Borders, Orders: Rethinking International Relations Theory*, 1–20. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Middeke, M., P.P. Schnierer and A. Sierz. 2011. «Introduction». In M. Middeke et al., eds. *The Methuen Drama Guide to Contemporary British Playwrights*. London: Methuen Drama, vii–xiv.
- Müller, A. 2005. «“We are also Europe:” Staging Displacement in David Greig's Plays». In C. Houswitschka et al., eds. *Staging Displacement, Exile and Diaspora*, 151–168. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- . 2011. «Cosmopolitan Stage Conversations – David Greig's Adapted Transnational Characters and the Ethics of Identity». In A. Müller et al., eds. *Cosmotopia: Transnational Identities in David Greig's Theatre*, 82–102. Prague: Litteraria Pragensia.
- Nesteruk, P. 2000. «Ritual, Sacrifice and Identity in Recent Political Drama – with Reference to the Plays of David Greig». *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 15 (1): 21–42.
- Pankratz, A. 2005. «More Eggs and “Meaning Bullshit”: British Post-Wall Plays». In C. Houswitschka et al., eds. *Literary Views on Post-Wall Europe*, 249–260. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- Pattie, D. 2011. «Gregory Burke». In M. Middeke et al., eds. *The Methuen Drama Guide to Contemporary British Playwrights*, 22–41. London: Methuen Drama.

- Rebellato, D. 2002. Introduction. In David Greig, *Plays: 1*. London: Methuen, ix–xxiii.
- Reinelt, J. 2001. «Performing Europe: Identity Formation for a New Europe». *Theatre Journal* 53: 365–387.
- . 2011. «David Greig». In M. Middeke et al., eds. *The Methuen Drama Guide to Contemporary British Playwrights*, 203–222. London: Methuen Drama.
- Ridout, N. 2009. *Theatre and Ethics*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Soncini, S. 2007. «New Order, New Borders: Post-Cold War Europe on the British Stage». In R. Littlejohns et al., eds. *Myths of Europe*, 247–61. Amsterdam / New York: Rodopi.
- Thompson, C. 2011. «Beyond Borders: David Greig's Transpersonal Dramaturgy». In A. Müller et al., eds. *Cosmotopia: Transnational Identities in David Greig's Theatre*, 103–117. Prague: Litteraria Pragensia.
- Wallace, C. 2006. *Suspect Cultures: Narrative, Identity and Citation in 1990s New Drama*. Prague: Litteraria Pragensia.
- Zaroulia, M. 2010. «Travelers in Globalisation: From Near to Elsewhere and Back». In W. Huber et al., eds. *Staging Interculturality*, 263–278. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- . 2011. «“What's Missing in my Place in the World”: The Utopian Dramaturgy of David Greig». In A. Müller et al., eds. *Cosmotopia: Transnational Identities in David Greig's Theatre*, 32–49. Prague: Litteraria Pragensia.

On The Borders Of Everydayness: The Thematic Motif Of Migration And Expatriation In Dramaturgy As An Indicator Of Social Attitudes

PANAGIOTA SOTIRCHOU *Aristotelian University*

Summary: The present paper starts by examining the notion of everydayness and its “invisible” ideologies by presenting the work of some key thinkers who focused on it. What is suggested here is that the basic border a migrant or refugee has to face or cross is to be found in the everyday life he/she shares with the natives. Consequently, the thematic motif of migration and expatriation in a most “public” art, as theatre, can be a, relatively, valid indicator of social attitudes. The paper centers on the analysis of some indicative recent Greek plays, dramatizing the transformation of Greece in a host country for migrants and refugees. The picture resulting from the analysis is one of an ongoing process of integration. Old notions and beliefs are contested, some of which had created a negative attitude towards newcomers. Migrants and natives are exploring the changes occurring in their lives because of their shared everydayness. However, there is no suggestion for what could lead to a functional coexistence of these two groups of people and the assimilation of the newcomers seems to be the desired choice. Historians have argued that the change in Greek society because of the immigration flows after the 1990s cannot be defined yet. Modern Greek dramaturgy has managed to capture the general uncertainty regarding the new migrants and this is reflected in their debatable position in the everyday universe of some well known recent Greek dramas.

Keywords: Everydayness, “Invisible” ideology, Migrant, Refugee, Greek drama

Edward Said (c.2001, 185), referring to expatriation, declared that «exiles cross borders [...] break barriers of thought and experience». Our suggestion here is that in the everyday life a migrant or refugee shares with the natives one can trace the basic border he/she has to face or cross. So, based on the notions of everydayness and its “invisible” ideologies, we are going to study some indicative recent Greek plays, dramatising the transformation of Greece in a host country for migrants and refugees. Our basic argument is the following: the thematic motif of migration and expatriation in literature, and especially in drama, since theatre is a most “public” art, can be a relatively valid indicator of social attitudes.

Here, and for the purpose of our analysis, we are going to borrow an umbrella definition from a specialised glossary on population flows whereby migration is regarded as «a process of moving, either

across an international border, or within a State. It [...] includes migration of refugees, displaced persons, uprooted people and economic migrants» (*Glossary on Migration* 2004, 41).

But how can we define the concept of everydayness? As a notion it seems to be so close to us and yet so elusive that during the recent decades researchers have had the chance to offer an interesting range of interpretations concerning it. It is not easy to give a widely accepted definition, as this is going to be made clear by a brief presentation of the work of key thinkers who focused on it. Yet, their study has coloured 20th century culture in a number of ways and French post-war scholars contributed considerably to the place it gained in modern intellectual history and research (Schilling 2003, 23–40).

Henri Lefebvre and Michel de Certeau are perhaps the most prominent ones between those who «chose to describe the limits of the possible under the aegis of “everyday life”», according to a comment made by Schilling (2003, 25).

For Lefebvre (1987, 9) «the everyday is [...] the most universal and the most unique condition, the most social and the most individuated, the most obvious and the best hidden». Yet, during the period of 34 years — from 1947 to 1981 — that took to complete the publication of his three-volume *Critique of Everyday Life*, there is a discernible change concerning his outlook on the concept of “everydayness”. He had regarded it as containing the potential for becoming a point of departure for action, since he believed there were hidden opportunities under its apparent limits (Schilling 2003, 34), but during the 1980s he came to think of it as «the platform upon which the bureaucratic society of controlled consumerism is erected» (Lefebvre 1987, 9).

This brings us to another prominent scholar of quotidian, Michel de Certeau, whose best-known book is *The practice of everyday life*, translated in English in 1984 (Napolitano and Pratten 2007, 3). While Lefebvre called the consumer a «consenting victim» (Schilling 2003, 36), de Certeau (1984, xvii) suggested that «marginality is today no longer limited to minority groups» but includes all «non-producers of culture [...] who nevertheless buy and pay for the showy products». For those ordinary people he proposes tactics of escaping the passivity of role-bound models imposed on them in the realm of their everydayness (Napolitano and Pratten, 3).

As the discussion concerning quotidian entered the precincts of cultural studies, and captured the interest of English speaking researchers, the notion of an “invisible” everyday ideology (Highmore 2002, 7), or a set of them — quite similar to de Certeau’s role-bound models — came to be regarded as a basic constituent part of our sense of everyday. For Ben Highmore (2002, 2), these “invisible” ideologies, so firmly embedded in our routine, tend to be perceived and questioned when our certainties are produced anew, and this can take place when newcomers, especially migrants and refugees, reshape our world.

Alan Read declares that everyday encounters between people may unleash the possibilities of theatre. To quote his exact words: «My everyday life inevitably impinges on someone else’s and it is there that the pleasures of human interaction occur and the possibilities of theatre begin» (Read 1993, 106). When Highmore (2002, 1) suggests that the notion of everydayness has the potential of becoming a «shorthand for voices from “below”», it is interesting to examine how these voices, the migrant’s or the refugee’s for this announcement, are expressed in dramatic speech. Such a dramaturgical exploration can trace not only the part that theatre holds in a given «socio-economic matrix» (Lutertbie 1998, 116), but it can also reveal general tendencies that are not easily detected in a social study, which centres on a specific context.

The second unit of the paper focuses on five Greek plays written during the last fifteen years and staged frequently. They are, by chronological order of their first performance, the following: 1) *O Evros apenanti* (*Evros across*) by Thanasis Papathanasiou and Michalis Repas (2000, Cyprus Theatre Organization, Nicosia, Cyprus), 2) *To gala* (*The milk*) by Vassilis Katsikonouris (2006, National Theatre of Greece, Athens, Greece), 3) *Fotia kai nero* (*Fire and water*) by Chryssa Spilioti (2007, DI.PE.THE. Kavalas & Syghroni Theatriki Skini, Kavala, Greece), 4) *Apopse trome stis Iokastis* (*Tonight we dine at Iokasti’s*) by Akis Dimou (2008, Peiramatiki Skini Tehnis, Thessaloniki, Greece), 5) *Sympetheroi apo ta Tirana* (*In-laws from Tirana*) by Thanassis Papathanasiou and Michalis Reppas (2008, Teatro Lambetti, Athens, Greece).

What the above have in common is a number of thematic references to the presence of new migrants and refugees in Greece and three interesting questions arise, if we apply the aforementioned theoretical frame to their study: a. What everyday ideologies do the pres-

ence of migrants and refugees contest? b. Since their presence creates the everydayness anew, do the novel notions and/or ideologies place them in the borders of everyday experience? c. If migrants and expatriates are, indeed, placed on a border of everyday life, even after their presence reshapes old certainties, what does this reveal about the set of values of the society which produced the specific works of art?

But let us begin our analysis by setting the national origin and the social status of the migrant heroes as our starting point. The array to be found here is notable to be found here is notable.

First, there is the Kurd Serhat, a male illegal immigrant, in *Evros across* (Papathanasiou and Reppas 2001), who is going to become a scapegoat in order for the native crooks to cover their traces after the heist they have in mind. The house into which he sought refuge proved to be nothing but a trap for him.

Then we find the Russian Rina and Lefteris and Antonis, the two sons by her Greek husband in *The milk* (Katsikonouris 2006). When he died, all three of them migrated to Greece searching for a new and more prosperous homeland. Antonis is the one who will be fully integrated after his engagement to his boss's daughter, while Lefteris, a troubled youth, who never managed to forget Russia, is going to be admitted into a mental home, following his mother's death.

In *Fire and water* (Spilioti 2007), Hayat, an Iranian woman, has as her companion Said, an Iraqi who lost his wife and children during the American invasion in Iraq. They live in an indefinable western country and survive on Hayat's meager salary, from her work as a nurse in the local hospital. Said, a former teacher, still devastated by his family's loss, is unable to find a steady job. The nameless native, whom Said captures in order to teach him about Arabic culture, so as to make him understand why Arabs deserve respect, in the end is going to be too absorbed by this strange game. When they decide to solve their differences in a game of chess, with Hayat as the prize, she leaves them, without even attracting their attention by her exit.

The Estonian Yuri and the Latvian Nadia are two migrants from former soviet republics who seem to be more mainstream than the natives in the comic universe of *Tonight we dine at Iokasti's* (Dimou 2008), which verges the grotesque. The housekeeper Yuri, with the help of Romylus, the ghost of Iokasti's dead husband, brings some

semblance of normality in the family's life, while the beautician Nadia makes sure that her love child by Kosmas will be legally recognised, at last.

Finally, the members of the Albanian family Durhai in the comedy *In-laws from Tirana* (Papathanasiou and Reppas n.d.), are going to transcend the social borders imposed on them because they are Albanians, and what is more, with no green card. Alfred, the son, marries Liza, the young daughter of a well-to-do local family, who gained their fortune with doubtful means. On the other hand his father renews an old romance with Liza's mother.

These plays were written and staged during the period which marked the beginning of the transformation of Greece to a host country for migrants (Koliopoulos and Veremis 2004, 200–211). A basic thematic pattern upon which one can comment is that the level of the migrants' integration increases with the passing years and this is also reflected in the plays' typology. The first three are realistic dramas, laden with remarks about the social conditions driving these people to the margins, while the rest are comedies, which proved to be quite popular with theatre-goers.

If we, now, turn our attention to the everyday ideologies, that the newcomers contest, we realize they are far from static and evolve along with the level of their integration. With *Evros across* the rather widespread bias of the end of the 1990s, that set all new migrants to the category of the criminal, is proven to be false, since the natives are the ones who threaten Serhat and not the other way round. In *The milk* even migrants of Greek origin do not find a very friendly welcome in Greece. The father's old country is not a motherly figure or a land of opportunities and what they have to cope with is a grey reality, which improves only for Antonis, who is willing to forget even his mother tongue. In *Fire and water* it is made clear that separating lines can be deceitful. The newcomer is not uncivilised and the native is not a racist, yet both of them display an attitude of male supremacy towards Hayat, even indirectly. In *Tonight we dine at Iokasti's* Yuri is not a lowly servant dependent on his employers, since he proves very capable in manipulating them. Finally, in *In-laws from Tirana* the migrant is no longer a suspect for unlawful acts, but becomes a member of the family.

On the other hand, it is interesting that the negation of old ideologies produces as alternative choices their implied opposites. The point is that we never get to know whether these can lead to some kind of functional coexistence of the newcomers and the natives. Even the happy nuptial ending of *In-laws from Tirana*, leaves us in the dark about the everydayness of the two families after the wedding. It is only in *The milk* that we actually get a glimpse of the way of life the migrant is going to have in his new homeland. The old land is gone, the old family is gone, and forgetfulness will allow him to get a new home and a new family. Assimilation seems to be the desired choice, and let us point here that Antonis of *The milk* is the only one who speaks Greek perfectly.

So, are migrants and expatriates placed in the borders of everyday life and experience even after old notions about them are contested? The obvious answer here is that these playwrights leave the matter open-ended. The migrants and the natives are still in the process of exploring the changes occurring because of their coexistence. As we mentioned above the only functional solution, for tensions of any kind, that seems to be ready at hand and easily understood, is assimilation. The one who looks like a local, sounds like a local and behaves like a local is easily accepted and integrated.

Here, we can rephrase our third and final question. We now know that the presence of the newcomers actually contests old certainties but the shape of the new everydayness is yet to be discovered. So, what does this reveal about the set of values of Greek society? What we should take into consideration is the fact that migratory flows are recorded since the beginning of Greece's historical existence (Koliopoulos and Veremis 2004, 200), but they, basically, pertain to out-bound migration. 1990s was the decade when foreign born citizens started to migrate in Greece in considerable numbers. There is no precedent for such a population flow, as far as non-Greek ethnics are concerned. This seems to have created uncertainty as to how to deal with the new situation. According to Koliopoulos and Veremis (2004):

by the year 2000 the economic immigrants in Greece had exceeded a million. Some will settle permanently, thus making up for the country's population deficit, and will face the difficulties of acculturation into a society

which is culturally homogenous. The evolving content of Greek identity [...] will determine how far this process succeeds or fails (209).

If we accept Paul White's (1995, 1) statement that «migration [...] changes peoples and mentalities», then in our concluding remarks we can draw attention to the fact that in Greece this change is still ongoing in Greecean unclear outcome and no predefined set of values seem to be the determinant factor for this outcome. Let us, also, not forget that the current economic crisis has also had its effect in the lives of migrants as well, leading some of them back to their homeland. Yet, the point of interest is that theatre has managed to capture the general incertitude regarding the new migrants and this is reflected in their debatable position in the everyday universe of some well known and successful recent Greek dramas.

Eric Bentley (1991, 4) remarked that «drama requires the eye of the beholder», and in this sense it does express the beholder's wishes, needs and worries, as it is made clear by our research.

Reference list

- Bentley, E. 1991. *The life of the drama*. [New York]: Applause Theatre Books.
- De Certeau, M. 1984. *The practice of everyday life*. Translated by S. Rendall. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.
- Dimou, A. 2008. *Apopse tromé stis Iokastis: A pop family story (Tonight we dine at Iokasti's: A pop family story)*. Athens: Aigokeros.
- Glossary on migration*. 2004. Geneva: International Organization for migration.
- Highmore, B., ed. 2002. «Introduction: Questioning everyday life». In *The everyday life Reader*, 1–34. London / New York: Routledge.
- Katsikonouris, V. 2006. *To gala (The milk)* [3rd ed.]. Athens: Kedros.
- Koliopoulos, J.S. and T.M. Veremis. 2004. *Greece – The modern sequel: From 1821 to the present* [2nd impression, corrected]. London: Hurst and Company.
- Lefebvre, H. 1987. «The everyday and everydayness». Translated by C. Levich. *Yale French Studies* 73: 7–11.
- Lutterbie, J. 1998. «The politics of dramaturgy». *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 13 (1/Fall): 113–119.

- Napolitano V. and Pratten D. 2007. «Michel de Certeau: Ethnography and the challenge of plurality». *Social Anthropology / Anthropologie Sociale* 15 (11–12): 1–12.
- Papathanasiou, T. and M. Reppas. 2001. *O Evros apenanti (Evros across)*. Athens: Kastaniotis.
- . n.d. *Sympetheroi apo ta Tirana (In-laws from Tirana)*. Photocopy of typewritten play. Library of Theatre Department, University of Thessaloniki, Greece.
- Read, A. 1993. *Theatre and everyday Life: An ethics of performance*. London / New York: Routledge.
- Said, E. [2000?]. *Reflections on exile and other essays*. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press.
- Schilling, D. 2003. «Everyday life and the challenge to history in postwar France: Braudel, Lefebvre, Certeau». *Diacritics* 33 (1/Spring): 23–40.
- Spilioti, C. 2007. *Fotia kai nero (Fire and water)*. Athens: Sokoli / Kouledaki.
- White, P. 1995. «Geography, literature and migration: Introduction». In R. King, J. Connell and P. White, eds. *Writing across worlds: Literature and migration*, 1–19. London / New York: Routledge.

Heading Elsewhere: Europe as Utopia in British Theatre

MARILENA ZAROULIA *University of Winchester*

Summary: This paper aims to propose a new approach to the complex relation between British theatre and Europe at the turn of the third millennium through an analysis of theatre examples that — conceptually, formally and materially — have crossed European borders. Particular emphasis is placed on three examples: Complicité's *Streets of Crocodiles* (1992), David Greig's *One Way Street* (1994) and Mark Ravenhill's *Over There* (2009). I view these examples as investigations of travel. Following the work of cultural anthropologist, James Clifford (1997, 39), travel is employed as “a translation term”; it encompasses several significations that correspond to movements across borders and «unveils possibilities of an increasingly connected but not homogeneous world».

By responding to the tension between mobility and place as defining features of the contemporary world, these plays subtly negotiate what it means to be European, particularly through representations of identity and difference. In other words, border crossing emerges as a defining element in recent British theatre and corresponds to important political and institutional developments in Europe post-1989. The paper seeks to resituate Britain in the European theatrical map, suggesting that in these plays, Europe *appears as utopia*. My thesis draws on the work of philosopher Luisa Passerini (2007), who has investigated the link between experiences of Europeanness and affect, as well as the performance scholar Jill Dolan's conceptualization of the “utopian performative” (2005). In these examples of British theatre, travel and displacement produce a space where the actual borders of Europe momentarily become intangible and disappear; in such brief moments in performance, the possibility for the emergence of the European — not as a Eurocentric concept but as a Derridean trace — appears.

Thus, by revisiting the relation between British theatre and Europe through an investigation of travel and border-crossing, this paper will seek to challenge binary conceptions of British identity as opposed to continental European while reconfiguring notions of Europeanness as transitional, open, performative and potentially utopian spaces. Such spaces may be traced in various locations in the world and in this way, might offer a new approach to how the resistant politics of anti-globalisation can be articulated.

Keywords: British Theatre, Europe, Utopia, Emotion, “geography of imagination”

Can the places that bear and take responsibility for the name Europe, places where a relatively free public discourse and political responsibility are held and taken up, become without presumption, without paradox or contradiction, the thoughtful, active, irradiating sources of an altermondialisation worthy of this name?

Jacques Derrida, *A Europe of Hope* (2004)

Writing in 1994, Scottish playwright David Greig described playwriting as an experience of “internal exile”, where a writer crosses borders between the real and the fictional, producing what Greig calls “geography of the imagination”. According to him:

This geography maps a place in history, memory, fantasy [...] It is in the interweaving of the two worlds, the real and the imagined, that the writer experiences home. In a sense, writers walk the boundaries mapping and exploring the space they share with others. (8)

Greig’s approach to questions of place and imagination in the context of theatre offers the starting point for this paper that attempts to negotiate questions of place, feelings of belonging and the position of theatre in the context of a world “on the move” and particularly in Europe. What kinds of borders can a spectator cross while watching a performance? What other places, beyond the here and the now of the theatre event, does performance produce? Can we read the act of watching performance as a form of travelling elsewhere? Can an analysis of feeling in the context of theatre offer any insight into subtle strategies of resistance that might underpin performance? What kinds of methodologies can we employ for such an analysis? Why is it important to discuss the affective dimension of theatre when we address questions of borders in the contemporary world and most specifically in Europe? In other words, this article aims to study those places that contemporary theatre produces — places that are beyond the limits of material geography and that are potentially easier to grasp through an analysis of the feelings that a performance provokes.

In *Theatre and Feeling* (2010), Erin Hurley suggests that both affect, as the sensory, subjective reaction, and emotion, as the social manifestation of affect, are relational. In the context of theatre, feeling works by means of the intersubjective relation between performer and audience. Sara Ahmed in *The Cultural Politics of Emotion*, her important study on what emotions do to the individual and collective body, psyche and ideology, argues that feelings produced by a cultural object — in this case, theatre — do not «reside positively in the sign»; instead, they operate «as a form of capital» (2004, 45), produced and reproduced through individual and collective reception of culture. I sug-

gest that it is crucial to investigate the feeling European experience through performance: the experiences of temporary community that emerge among audiences during the theatre or performance event are comparable to the processes of emotion-working that bind people together everyday in the context of a national community. Following Ahmed's argument, the value of a "European belonging" sentiment is produced and grows through the circulation of discourses, images and cultural products. Such "affective economies" (2004, 44) permeate theatre and performance that offer a fertile arena for this complex process of identity and community construction by means of emotion. The investigation of processes of production and reception of cultural products — plays and performances — across geographical borders offers a further opportunity of assessing such affective economies and the ways that they shape feelings of national Self and Other.

This paper presents work in progress from my current research, which sets out to explore the relation between British theatre and Europe since 1989, by focusing on travel and border crossing as interpretative frameworks. In the past twenty years, a significant number of British playwrights, companies and theatre-makers have engaged in various ways with questions of mobility and belonging while the material conditions of production and reception of their work have also been conditioned by what David Harvey termed "time/space compression" (1991), the defining element of globalization. In short, the fundamental hypothesis of my research is that a significant strand of British work presents a world that is moving, "heading" elsewhere — both literally and metaphorically, in terms of content and form, in terms of production and reception.

My work dialogues with recent, important work on the link between contemporary British theatre and globalization. Dan Rebellato (2006), addressing whether theatre can be global without being subject to the processes of late capitalism, has proposed the notion of the "site-unspecific text", where the staging of *nowhere* indicates what could potentially *be* there. Rebellato's term is useful for understanding such places as the unnamed town in Caryl Churchill's *Far Away* (2000) or the white box — setting of the Royal Court/Schaubühne 2009 co-production of Mark Ravenhill's *Over There*. However, my project seeks to move beyond the local/global debate and focus instead

on how these perspectives on mobility and place, routes and roots might offer some insight to the vexed and not-so-often discussed relation of British and “continental” European theatre and processes and representations of European identification.

Another scholarly debate that my work recognizes but seeks to move away from is the attacks against British theatre as an agent of globalization, leading to the colonization of contemporary European theatre. Indeed, a number of theatre scholars have made persuasive arguments about the role of institutions like the British Council and the Royal Court in the dissemination of British theatre work since the mid-90s, but such arguments are often underpinned by an approach to both British and European identities as stable, essential and reproduced through performance. However, the crossing of national borders and production of work in other cultural contexts shapes new processes of production and reception rather than simply transferring a stable cultural meaning that is consumed elsewhere.¹ In other words, the numerous productions of plays in translation and/or British performances travelling in European cities shaped and triggered the rise of a European theatrical canon, in the context of increasing internationalism in the European stages. Rephrasing Aleks Sierz’s proposal that the 90s, “in-yer-face” dramatists offered a “space of cultural contestation” responding to the Cool Britannia sociopolitical *milieu*, I suggest that a significant “strand” of post-89 British new writing and devised work responded to and further opened up spaces of cultural contestation in a wider European context. The crossing of intangible borders on the theatre stage through a “geography of the imagination” combined to a temporal disorganization, «a moment when the here and the now is transcended by a then and a there that could be and indeed should be» (Muñoz 2009: 97) and the feelings that such crossings can produce for audiences is one strategy for claiming such spaces of cultural contestation.

One example of this “geography of the imagination” in British theatre is *The Street of Crocodiles* by Complicité Theatre, a company of

1 For views on the relation between British theatre and Europe since 1989, see London (2002) and Nikcevic (2005). For a discussion of the complex processes of production and reception across national cultures, see Knowles (2004).

“hybrid identity” as Jen Harvie in *Staging the UK* (2005) has described it, an example of British theatre that contests a widely-spread yet limited perception of British theatre as a binary opposite to continental, European theatre. Harvie suggests that companies like Complicité engage «in negotiating what being European might mean, as well as what and how the UK might mean in relation to and within a changing Europe» (2005, 146). *The Street of Crocodiles* initially performed at the National Theatre in 1994 and subsequently in many countries across Europe — thus, a production that has crossed actual borders and has been produced in front of different national audiences — challenges clearly defined borders between real and imaginary places through an intricate dramaturgy of bodies in space, producing instead a topography of imagination, despite the setting of the drama in a specific European location.

In this production, based on the writings of Polish writer Bruno Schulz, the empty stage is populated by the memories and imaginative journeys of the central character, Joseph — a version of the real Schulz — to his childhood and family life, moments before his death. In Simon McBurney’s words, «the act of collective imagination», which the company’s artistic director defines as a principle that underpins both the making but also the audience’s experience of the company’s work, «creates a site» (2001: xi). The site onstage is both the writer’s village in Poland, where Schulz lived all his life and was killed by the Nazis in 1942, but also all the worlds that are produced through his writing and which provided the stimuli for the company’s devising and were subsequently produced in front of the eyes of the spectator.

In the case of Greig, an approach to the “geography of the imagination” is key for understanding his conceptualization of both Scotland and Europe. His 1995 work for Suspect Culture, *One-Way Street*, is defined by a nostalgia for a lost modernity in the aftermath of the changes that occurred in Europe at the turn of the 90s and openly dialogues and pays tribute to two important European philosophical and literary figures, Walter Benjamin and Charles Baudelaire. The play follows the journey of an English man, John Flannery in East Berlin, in his attempt at writing a tourist guide of the city, after the fall of the Wall. However, as we move on alongside Flannery in his «10 short walks in the former East» journey, we gradually get lost and a new

sense of geography emerges through the interweaving of places, the real and actual moments in East Berlin and Flannery's memories and imaginations from the UK. By means of this "geography of the imagination", the borders between Berlin, a place located at the heart of European past and present history and imaginary of European identifications, and the UK seem to disappear and are replaced by multiple encounters between Flannery and other characters. These encounters, though, are manifested in the body of one actor only (Graham Eatough), thus producing a new sense of mapping identity in and beyond specific places and connections with people. This choice of one actor performing multiple characters is crucial as a strategy and I will shortly return to it.

In *One Way Street* and *The Street of Crocodiles*, which are remarkably different yet share this preoccupation with geographies and sites of imagination, Europe, that place beyond the Channel, simultaneously exists and does not exist — it is a place and a no place, a concrete reality and an imaginative point of departure. For the rest of this paper, I want to present some thoughts on this understanding of Europe by British writers and theatre makers at the turn of the third millennium. I want to propose that the aesthetics of "the geography of the imagination", of this representation of place not only as a tangible reality but as an imaginative process that signifies movement through fluid or even intangible borders, recognize the limitations of theatre as representation while corresponding to a particular conceptualization of Europe as utopia. In my reading, this aesthetics of Europe as utopia through intangible borders and geographies of the imagination is timely in the current moment of widespread crisis in Europe as it designates specific politics and a potentiality of resistance through affect and emotion.

Before I discuss links between Europe, utopia, British theatre and emotion, though, I wish to situate myself with reference to this material. In a conference on border crossing, speaking of utopia might be considered as either a naïve response or an avoidance of reality. However, the present argument is developed negotiating issues such as the growing border controls in "Fortress Europe", the subsequent humanitarian crises for refugees, asylum-seekers and other "invisible subjects" in a number of European cities, the demonization and

increasing experiences of “moral panic” that the media and other institutions have instigated with reference to immigration and the intense divisions between “inside” and “outside” in the Continent. The crossing of a border renders what is an arbitrary, imagined limit into a material condition of power and control, mobility is “differentiated” as cultural geographer Doreen Massey has argued, and Etienne Balibar reminds us that borders «are designed to actively differentiate between individuals in terms of social class» (2002, 67). The border is not neutral — it is a way to differentiate individuals and make visible only those whose identity is the correct combination of citizenship and nationality in the way that it is manifested and documented on the legal document. So borders do not only mean limits of territory, crucial for the making of the nation-state and the reproduction of the limited, “imagined community”; they most significantly mean restrictions and regulations.

This notion of restrictions is also pertinent to my thinking for an additional reason, as this paper is written against the backdrop of IMF and EU mediation/ intervention in Greece, the crises of late, global capitalism and the feelings of disillusionment over the failures and ruptures in the EU edifice that have been expressed through various public protests and actions since spring 2011 across various European cities. As a Greek who has been living in the UK and has been negotiating questions of cultural politics and tensions of inside/outside, centre/periphery for the past decade, it would be difficult to argue that the argument about Europe as utopia derives from some romanticized belief in the European ideal. Nor do I argue that some of the British playwrights or makers of the past twenty years are consciously engaging with strategies of “utopian art” as a manifesto or strategy of transformation. However, it seems that these “travelling British works” — plays and performances that negotiate mobility, belonging and geographies of the imagination — abide to what Fredric Jameson has described as the slogan of “anti-anti Utopianism” (2005, xvi) as the best working strategy for our times. The examples discussed here can be approached through Jameson’s understanding of utopia as a form of resistance, a form that makes us aware through negative dialectics of our “intellectual imprisonment” and of how unsatisfactory our present in Europe is. The terms Europe and utopia are interchangeable-

ble in the present reading of contemporary British drama and theatre, often signifying ambivalence and undecidability, a point of departure that might offer some possibilities for transformation.

In 2001, Janelle Reinelt analyzing what she defined as an emerging «strand of interrogation of and intervention in the struggle to invent a New Europe», argued that works like Greig's *Europe* and David Edgar's *Pentecost* (both 1994) suggest «a horizon of possibility» (253). In my reading, the notion of possibility is important in temporal terms, as I am particularly interested in what is happening *during* the theatre event — where moments in the here and now of performance are defined by a potentiality that «is and is not presence, and its ontology cannot be reduced to presentness. [...] It is something like a trace or potential that exists or lingers after a performance» (Muñoz 2009, 99). The utopian quality of performance does manifest itself through this element that might emerge during the present of the performance but lingers after the end; this element that is hard to analyze is tied to the affective dimension of a viewing experience and bears the potentiality of transporting an audience member elsewhere.

This analysis of the affective dimensions of performance as paving the way for an elsewhere, follows the work of Jacques Derrida who approached Europe not only as a geographic or sociopolitical entity full of contradictions and complexities but also as a philosophical concept infinitely defined and questioned. In *The Other Heading* and other writings about Europe since the 1990s, Derrida proposed a radical redefinition of the European beyond Eurocentricism, allowing a true engagement with the Other, «which is not, never was, and never will be Europe» (1992, 77). This Europe moves away from logocentric definitions as “the heading for human culture”; instead, it signifies a direction to a different Europe, which negates closed representations of Europe and its Others. Europe is another manifestation of the Derridean *à-venir* — as the future and what is yet to come — an event, which is based on «a condition of impossibility» (2005, 90). Derrida often emphasized the distinction between “the impossible” and utopia as a term that he was “wary of” although it «has critical powers that we should probably never give up on» (2005, 131); what is significant for the purposes of this argument is that Europe is constantly deferred, in a temporal and geographical distance, it bears

the potentiality of a future, which might never emerge but within this deferral lies Europe's utopian quality. A similar process of deferral takes place in these theatre examples I study, while the spectator/researcher negotiates the material presence of the actor here, now and the representation of an elsewhere emerging beyond this present of the performance. The elsewhere of Europe is manifested through the plays' content — as they negotiate forced displacement in *Over There* or leisure travel in *One Way Street* — but also through the emotions that they might generate. This strand of travelling British theatre is suggesting — to borrow the title of Derrida's last public talk shortly before his death — a "Europe of hope" (2004), a "Europe" not as a geographical location but places that «become without presumption, without paradox or contradiction, the thoughtful, active, irradiating sources of an *altermondialisation*» (Derrida in Naas 2008). These places can momentarily appear on the theatre stage through the strategies of the "geography of the imagination" and the ways that these geographies trigger and reproduce "affective economies" and European belonging sensibilities.

Luisa Passerini has approached Europe as an elusive notion and proposes a new form of European identification, which challenges dominant binary conceptions of identity and difference. In her argument, Europe should be recognized as "abyss and leap" and constitutes the «recognizable basis for imagination and emotion» (2005, 103); the crucial question for Passerini is what shapes a *feeling European*? Passerini argues that the experience of a European belonging is beyond the specific geographies of Europe and proposes that «it is quite possible that the symbols of new European identification are taking shape elsewhere» (2005, 103). The theatre space provides a space where national and European identification processes can be negotiated and moved beyond dominant assumptions.

In other words, the Europe of theorists like Derrida or Passerini, is underpinned by a strong political impetus: to be transformed from a static, defined, bordered place into a point of departure or, as Balibar has suggested, a "borderland", which needs to be crossed in an attempt to "head elsewhere". I find here a clear analogy between Europe as a borderland and theatre as a border between the here and the elsewhere, and the affective processes of mapping this jour-

ney between these two intangible places and the transgression of the border between them. In these terms, Europe as a notion that is pursued, yet is constantly postponed, constitutes a place that is “not-yet-set” and is not too dissimilar from the most indefinable and unrealizable concept: utopia. Europe and utopia here engage with the notion of deferral in the future and radical understandings of difference and otherness.

In the realm of representation — performance — conceptualizing utopia coincides with an evocation of the “geography of the imagination” that often triggers intense, affective moments. Drawing on Jill Dolan’s important work on *Utopia in Performance*, theatre often produces “utopian performatives”:

Small but profound moments in which performance calls the attention of the audience in a way that lifts everyone slightly above the present, into a hopeful feeling of what the world might be like if every moment of our lives were as emotionally voluminous, generous, aesthetically striking and intersubjectively intense. (2005, 5)

In *One-Way Street*, Flannery attempts to redefine his identity and in doing so, he produces a “map of his life”, in the same way that Benjamin’s original text of the same title did. However, this subjective mapping of the landscape of East Berlin through Flannery’s “ordinary man” eyes constitutes a comment about the history of Europe, or rather a transgression of Europe’s histories. Most importantly, though, *One Way Street* presents a different form of identification for the central character, which occurs not through belonging *to* a specific place — for example, the UK or Berlin — but through belonging *with* other people. For Passerini, the feeling European sensibility is bound up with such experiences of community that are no longer a product of national affiliation but other kinds of sharing that move away from the national borders. Indeed, Flannery’s sense of belonging is both connected and not connected to Berlin and Greig sets the end of the play in the revolving restaurant at the top of the TV tower in Alexanderplatz to illustrate this uneasy relation of belonging. As David Pattie has argued (2008, 150), this is «a location both firmly poised in Berlin and separate from it, and Flannery is similarly poised between versions of himself.»

However, the utopian and affective quality of this work does not only lie in the content and the ambivalent representation of belonging but most importantly in the ways it is performed, through one performer performing multiple characters, who interact with Flannery. In the here and now of the performance, nobody is there with him — he is talking to people, seems like his identity conception shifts because of this belonging with people but in fact, he is constantly alone. The “what if” of European belonging is juxtaposed with the “as is” of the actor alone onstage — an analogy perhaps to the UK’s uneasy relation to Europe. The European identification for Flannery fails as it is materialized in performance through relations with absent characters but in this failure, the utopian performative emerges and a horizon of possibility opens up.

Almost fifteen years later, Ravenhill’s *Over There* opened in a “European production” that attests to the close connections between the Royal Court and the Schaubühne production. The play negotiates this “geography of the imagination” and utopian performatives which can be perceived as an allusion to feelings of European identification in a post-Cold War context. Instead of presenting the performer alone onstage, Ravenhill presents the Western Self and the Eastern Other in the context of a divided German as Self and double. The history of divided Germany is allegorically presented through the tale of twin brothers, Franz and Karl, separated by the Wall and reunited after its fall. The play develops some of the key themes that have defined Ravenhill’s dramaturgy since the mid-90s and particularly his engagement for the impact of globalized, late capitalism on interpersonal relations.

The belonging *with* a person rather than belonging *to* a place principle underpins Ravenhill’s work: the two brothers transgress the borders and experience feelings of belonging mainly when they are together. Their “unnatural” separation due to the political circumstances is criticized through the narration of incidents when they experience feelings of connection, despite the distance. The play spans over twenty years of German history but the border is never represented onstage. The action is limited to a white box, yet the question of “heading elsewhere”/ “over there” and transformation through this process of movement is eminent all the time. This transformation

culminates to the ironic, nightmarish tone in the play's prologue and epilogue, set in the present in California, where Karl — the brother who lived in the East — has now become Carly. When towards the end of the play the feeling of identification between the two brothers has become unbearable, Franz murders Karl. Although the process of identification has failed, the audience can still see the Self alive having killed the Other. The reconciliation between the two siblings — metaphors for the two political ideologies that divided Europe and the world after the Second World War — takes place only “over there”, across the Atlantic, under the undeniable pressures of the new global order. For Passerini, Europe's identity crisis, aptly illustrated in the paradoxical relation between the twins in Ravenhill's play, reflects a “discursive crisis”. This discursive crisis, in the context of theatre, provokes a representational crisis that instigates the utopian performative and the affective reaction of the audience.

What defines these examples is emotionally intense moments: the end of *One Way Street*; the start of Complicité's *The Street of Crocodiles*, when Joseph imaginatively moves back at the time of his childhood and books that the performers hold turn into birds; the transformation of Karl into Franz in Ravenhill's text. In these moments, the reader and most importantly the audience member crosses a border between the tangible “here and now” of the performance and “elsewhere”. Thus, I argue that these utopian performatives produce a border crossing experience for the spectator, an intersubjective moment of connection between spectator and performer, as well as among the audience members sharing the experience.

The “geography of the imagination” that has temporarily offered home to the playwright according to Greig, also produces a temporary refuge for the audience. This “geography” resists the dominant, material divisions in the world through borders and allows for different kinds of border crossing that can lead even momentarily, to alternative forms of community and experiences of identity both in the stage and in the auditorium. For Dolan, the utopian performative bears the potential of “rippling out” into other forms of social action. The “what if” of the theatre is triggering an awareness of the “as is” of the real world and the final border crossing that occurs is when the affective shapes an experience of the political.

Sophie Nield in a fascinating reading of the border as theatrical space (2006) has argued that when we turn up for border control, a similar process to what is going on in the theatre takes place. If a theatre event requires an actor performing a character, a stage and an audience, then on the border, we go through a similar process, where the border is the stage, the border control staff is the audience and we perform the character of the person whose name appears on our legal document. For Nield, on the border, we either appear or disappear; we become visible or invisible depending on the ways that we perform our identity. If we don't manage to successfully go through the process of legal identification, we are invisible and we effectively disappear. If one's identity cannot appear on the border, the border almost becomes tangible and the person, following Giorgio Agamben, a "non-person"; the bureaucratic processes of control and regulation make identity and limit movement. The utopian dramaturgies of the "geographies of the imagination" render the border immaterial again, although in fictional terms. This representation of the border allows for a new understanding of identity that is beyond the norms of appearance and disappearance that otherwise occur at the border and limit experiences of belonging and identification.

In a growing context of anger for the EU's politics as well as hope for rising public movements of resistance both in specific countries and across the continent, an understanding of affect and emotion as crucial components of ideology and belonging can shed light into how European politics and identities happen outside the theatre. The relation between theatre and European audiences can generate utopian performatives that in their affective potency propose, either positively or negatively, ways of moving beyond the present. Derrida suggests that one can feel European *among other things* (1992: 83). Hence, the feeling European sensibility might be an intense, affect-based reaction that emerges only momentarily and is bound to disappear. In this context, theatre becomes a «vanishing mediator» (2004), in the same way that Balibar has theorized the role of the intellectual; theatre as "vanishing mediator" defines an experience that emerges in a context of transition from old to new and disappears alongside utopian performative at the end of this process of crossing borders or heading elsewhere. Travelling British drama and theatre since the

early 90s has contributed to the theatrical representation of Europe as utopia by instigating feelings that bear the potentiality of shaping new forms of European identification beyond the theatre event and pave the way to another Europe.

References

- Ahmed, S. 2004. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh UP.
- Balibar, E. 2002. *Politics and the Other Scene*. London: Verso.
- . 2004. *We, the People of Europe? Reflections on Transnational Citizenship*. Translated by James Swenson. Princeton / Oxford: Princeton UP.
- Complicité. 2003. «The Street of Crocodiles». *Plays: 1*. London: Methuen.
- Derrida, J. 1992. *The Other Heading: Reflections on Today's Europe*. Translated by Pascale-Anne Brault and Michael Naas. Bloomington / Indianapolis: Indiana UP.
- . 2005. *Paper Machine*. Translated by Rachel Bowlby. Stanford: Stanford UP.
- Dolan, J. 2005. *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Greig, D. 1994. «One Way Street». *Scotland Plays*. London: Nick Hern Books.
- . 1994. «Internal Exile». *Theatre Scotland*, 8–10.
- Harvey, D. 1991. *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Blackwell.
- Harvie, J. 2005. *Staging the UK*. Manchester: Manchester UP.
- Hurley, E. 2010. *Theatre and Feeling*. Basingstoke: Palgrave.
- Jameson, F. 2005. *Archaeologies of the Future: the desire called utopia and other science fictions*. London: Verso.
- Knowles, R. 2004. *Reading the Material Theatre*. Cambridge: Cambridge UP.
- London, J. 2002. «Dancing with the dead man: notes on a theatre for the future of Europe». In M. Delgado and C. Svich, eds. *Theatre in Crisis? Performance Manifestos for a new century*, 103–7. Manchester: Manchester UP.
- Massey, D. 2004. *Space, Place and Gender*. Oxford: Polity.
- Muñoz, J.E. 2009. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: NY Press.
- Naas, M. 2008. *Derrida from Now on*. Fordham UP.
- Nikcevic, S. 2005. «British Brutalism, the “New European Drama” and the Role of the Director». *New Theatre Quarterly* 21 (3): 255–72.
- Passerini, L. 2005. *Memory and Utopia: The Primacy of Inter-subjectivity*. Equinox.
- Pattie, D. 2008. «“Mapping the territory”: Modern Scottish Drama». In R.de Monté and G. Saunders, eds. *Cool Britannia? British Political Drama in the 1990s*, 143–57. Basingstoke: Palgrave.

- Ravenhill, M. 2009. *Over There*. London: Methuen.
- Rebellato, D. 2006. «Playwriting and Globalisation: Towards a Site-Unspecific Theatre». *Contemporary Theatre Review* 16 (1): 97–113.
- Reinelt, J. 2001. «Performing Europe: Identity Formation for a “New” Europe». *Theatre Journal* 53: 365–87.
- Sierz, A. 2001. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. London: Faber.

III Les fronteres com a pràctica

Exploracions i deambulacions creatives

(Altres) espais per a l'escena: Els espais escènics del cicle *Bona gent*, de Roger Bernat

IVAN ALCÁZAR SERRAT *Universitat Politècnica de Catalunya*

Summary: During 2002 and 2003, the dramatist and director Roger Bernat created a cycle of six theatrical pieces produced by the Mercat de les Flors and performed at six venues in Barcelona's old town and Gràcia. The venues were converted spaces, such as a factory, a small business, a slipper warehouse, a grocers and a public laundry. They had been, or were in the process of being, transformed into rehearsal spaces, theatrical venues and creative workshops.

The purpose of this paper is to establish a link between the theatrical pieces of the Bona Gent cycle and the architectural and artistic reality of the hosting venues, which remained in the shade or outside the ambit of large cultural infrastructures.

The work of Bernat and the converted venues will be connected with the urban, social and cultural reality of the Raval as a host of most of the works in the cycle. Although the Raval area was in full process of transformation at the time of the cycle, it had been on the margins for many years. The transformation of the urban context of the venues and the changes taking place in the years following the representation of the cycle reveal the characteristics of an urbanism, which is understood and put into practice as a tool of representation in the service of the notion of politics as drama. Most importantly, such urbanism offers the scenery, the characters and the narrative rhythm of a new dramatization of the city.

Keywords: Roger Bernat, Performance sites, Converted venues, Urban context, Raval

Paraules clau: Roger Bernat, espais escènics, espais reciclats, teixit urbà, Raval

Introducció

En el marc de treball de l'Observatori d'Espais Escènics (OEE) i l'Observatori de Teatres en risc (www.theatresatrisk.org), coordinats per l'arquitecte i professor Antoni Ramon Graells, de la Universitat Politècnica de Catalunya, he participat en els darrers anys en alguns projectes d'anàlisi de les relacions entre el teatre, l'arquitectura i la ciutat. L'any passat, i gràcies a una beca per a la recerca que em va concedir el Consell Nacional de la Cultura i de les Arts (CoNCA), de la Generalitat de Catalunya, vaig aprofundir en l'estudi d'alguns casos d'un àmbit que vaig anomenar els (altres) espais per a l'escena: els espais extraescènics, fora del tipus arquitectònic de l'edifici teatral, d'algunes propostes teatrals i performatives contemporànies de l'àmbit català. La

recerca és consultable, en forma de blog, a l'adreça: www.barcelona-espaisescenics.blogspot.com.

En aquesta comunicació voldria parlar dels espais escènics del cicle Bona Gent, del 2002–2003, de Roger Bernat, que és un dels capítols de la recerca dels (altres) espais per a l'escena. He estructurat la comunicació en quatre apartats: el primer es fixa en els espais escènics d'alguns dels muntatges de Roger Bernat; el segon estudia els espais concrets que van acollir les sis peces del cicle Bona Gent; el tercer observa el context urbà i arquitectònic on van tenir lloc la major part de les peces del cicle, el Raval, i el quart comenta algunes propostes d'arquitectes relacionades o vinculades amb les propostes teatrals de Roger Bernat.



Cicle Bona Gent, *La Poderosa*. (Foto cedida per Roger Bernat)

(Altres) espais per a l'escena

En el seu text teòric, *(6 en 1) Per deixar de fer teatre d'una vegada per totes* (Bernat, 2002), el creador proposa, en forma de manifest, sis objectius per al seu projecte escènic:

- No pensar els espectacles.
- No dirigir.
- No fer ficció.
- No construir personatges.
- No construir escenografies.
- No fer bandes sonores.

En aquests punts, Bernat proposa que el teatre no representi, sinó que presenti una realitat; vol acabar amb la fórmula introducció-nus-desenllaç com a estructuradora dels espectacles; proposa actuar en el mateix espai-temps que l'espectador, dur l'actor a l'aquí i ara del seu públic. Bernat sembla seguir i aguditzar una proposta ja anunciada per Jerzy Grotowski (2008), que afirmava que amb l'eliminació gradual del superflu es comprovava com el teatre era possible sense maquillatge, ni vestuaris especials o escenografia, ni escenari, il·luminació o efectes de so.

Un teatre amb aquesta voluntat, on troba el seu lloc? On es representa? Fixem-nos en alguns casos concrets d'espectacles al llarg de la trajectòria de Roger Bernat:

El 1996 Roger Bernat i Tomàs Aragay representen *El desig de ser dona* al soterrani de la galeria-bar Set i set, al barri gòtic de Barcelona. Bernat i Aragay passegen pel passadís de deu metres de llarg del soterrani, amb una filera d'espectadors a cada costat. Duen una anella al cap amb una làmpada dicroica que els il·lumina la cara. És l'única llum de l'espectacle, que no compta pràcticament amb més utilitatge.

Confort domèstic es representa, el 1998, a cases d'amics alguns caps de setmana. Cada diumenge, es fa un episodi diferent.

La Trilogia 70 es fa, en conjunt, al Mercat de les Flors, el 2001. L'escenari de cadascuna de les tres parts és diferent. En cada descans, entre obra i obra, l'espai de l'escena es va fent més i més petit. A la primera part, l'escenari ocupa dues tercers parts de la grada. A la darrera part, l'escenari ha perdut profunditat i pràcticament és un baix relleu: una passera al fons de la sala, de dos per deu metres.

Les sis peces del cicle Bona Gent, sobre el qual aprofundiré més endavant, es fan entre 2002 i 2003 a sis centres de creació autogestionats de Barcelona.

Bones intencions, programat al Teatre Lliure de Gràcia el 2003, és un espectacle amb punts de partida del cicle Bona Gent. Ara, en un teatre a la italiana, però els actors boicotegen aquesta disposició. S'escapen de la sala i van fins al soterrani, amb una càmera de vídeo, tot retransmetent en directe el que troben en diferents espais de l'edifici teatral.

La, la, la, la, la es fa el 2004, en una barraca de fira a la plaça Margalida Xirgu, entre el Mercat de les Flors i el Teatre Lliure de Montjuïc. L'espectacle és una coproducció dels dos teatres, i el seu espai se situa en la zona que queda entre els dos edificis. Dins la barraca, l'escenari és ple de mobles de l'autor. L'obra és, segons ha comentat Bernat, una immersió en el seu cap.

Amnèsia de fuga, del 2004, es fa al Teatre Lliure de Montjuïc. La reproducció d'un locutor i ocupa l'escenari. L'assemblea de persones immigrades, en la qual participen el director i el dramaturg Ignasi Duarte, passa el temps recordant els seus viatges i recorreguts vitals.



Amnèsia de fuga (Foto Ros Ribas)

En espectacles més recents, com *Domini públic* (2008) o *La consagració de la primavera* (2010), el fet teatral es desmaterialitza. L'espectacle és un joc, en què ja no hi ha escenari o públic. L'espectador participa, i el centre de l'obra és un àudio i uns auriculars. L'espai on

succeeix l'acció, que ja no és un espectacle sinó un acte performatiu i participatiu, és diàfan i abstracte. Allò fonamental és el ritme i el tempo de la música, el dictat de les instruccions que l'espectador-actor rep per bastir una coreografia col·lectiva. Bernat ha declarat en una entrevista, realitzada per l'Antoni Ramon i jo mateix el 2010:

Després de deu anys treballant amb aquests darrers espectacles, que no porten escenografia, només porten un àudio, jo m'he sentit finalment alliberat. Són espectacles on no hi ha actors, on els únics actors són els espectadors. Crec que tots aquests darrers espectacles, amb estratègies diferents, el que proven és de deixar l'espectador tot sol, davant del seu desig, de la seva necessitat d'espectacle, davant de la seva histèria. I es feia de maneres diferents: amb gent que no és professional, o amb escenografies que no eren escenografies. Però tot això em sembla que eren temptatives, per arribar a aquest espai on finalment l'espectador ja no es pot confrontar a res. Ja no hi ha un plantejament del tipus: jo, com a espectador, em poso davant d'aquest fet teatral, i el jutjo. No: ara la distància desapareix, i l'espectador es troba perdut en un laberint...



Domini públic (Foto Cristina Fontsarè)

Així, en el teatre més recent de Roger Bernat, s'ha continuat amb el procés de depuració d'elements que ja s'assenyalava al text (*6 en 1*). Però s'hi han transformat, o s'hi han afegit alguns elements a tenir en compte: l'espacialitat dóna pas a la temporalitat, i l'auditiu es posa al nivell d'importància del visual. Deia Bernat, en la mateixa entrevista:

Nosaltres, al teatre, guiem a través d'un recorregut temporal. Sobretot en els últims quatre o cinc espectacles, en què la relació amb el públic és molt

més flexible. El públic ja no està forçosament en una sala teatral, sinó que pot estar al carrer, o caminant per la sala, i el que espera és que aparegui un actor, un actor que mai no apareix. L'espectador és guiat en el temps, per tal de tenir una experiència que esdevé un espectacle.



La consagració de la primavera (Foto Blenda)

Els espais escènics del cicle Bona Gent, de Roger Bernat

Entre els anys 2002 i 2003, Roger Bernat munta un cicle de sis peces escèniques en sis espais creatius autogestionats del Casc Antic i Gràcia, a Barcelona, amb producció del Mercat de les Flors. És el cicle Bona Gent, que José Antonio Sánchez ha definit com a «assagisme escènic», i Óscar Cornago com un exemple de l'anomenat «teatre postdramàtic» (2006). Un teatre reflexiu i dialogant, performatiu i arítmic, volgutament imperfecte i desenvolupat en tallers i processos. Permeable a moltes disciplines i aglutinador de gent diversa, també de fora de l'àmbit teatral. Un teatre confessional i intimista, també lúdic, amb certa crítica social i envers les formes i funcionaments de l'art i l'escena contemporània.

Cada espectacle del cicle compta amb la participació de tres persones: un actor, Juan Navarro; un personatge convidat, que varia en cada peça i que aporta a cada obra el coneixement específic de la seva professió, i el director-dramaturg mateix, que apareix en escena. Cada mes, Bernat i Navarro es preparen al llarg de tres setmanes, i la quarta setmana es troben amb el convidat, i amb dues o tres xerrades l'incorporen a la peça. Els moviments i les disposicions es decideixen en arribar a l'espai, on s'escenifica amb els mínims elements possibles. Les reserves de les entrades del públic es fan trucant a un número de telèfon mòbil, i la peça es representa només al llarg de quatre dies.

Els espais del cicle Bona Gent són, per a l'espectador, en primer terme, el descobriment d'un episodi urbà que fins aleshores li era desconegut, invisible o inèdit. Si seguim la classificació d'Antoine Vitez (1978), aquests espais pertanyen a la categoria de l'abric, del refugi teatral. Són espais conquerits per a l'escena, per al teatre. Espais que abandonen la seva antiga funció i que, amb el temps i un treball de reciclatge i amb un pressupost ajustat, disposaran dels elements mínims i la nova distribució espacial, i es transformaran en centres creatius, en espais per a l'escena.

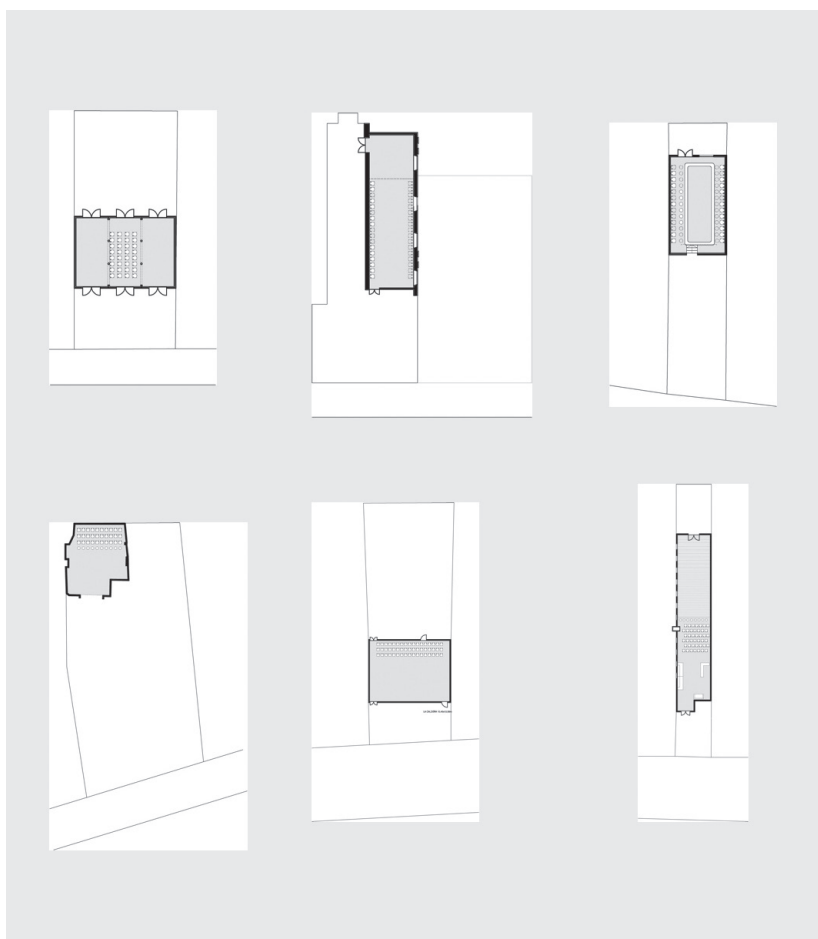
Aquests espais reciclats, nus, diàfans o en procés de despullament, que ofereixen uns espais senzills, envellits i infradissenyats, mostren els seus materials constructius sense capes superposades que els vesteixin o els decorin, semblen del tot adients i coherents amb l'estètica i el pensament teatrals de Bernat, preocupat, com s'ha comentat, en la desmaterialització, l'aquí i l'ara de l'actor coincident amb el de l'espectador. Els espais són coherents amb un teatre que nega la ficció i l'utilatge i qüestiona la figura de l'autor.

Els espais eren els següents:

A La Poderosa es va programar la peça *De la impossibilitat de concebre la pròpia mort*, amb l'escenògraf Iago Pericot. De l'edifici que acull La Poderosa, Joan Amades en parla a *Històries i llegendes de Barcelona*, recordant-ne el nom popular: «Can Seixanta». És una antiga casa-fàbrica, una de tantes al Raval de l'època, construïda el 1833. En un dels seus pisos, el col·lectiu de dansa Las Santas van fundar, el 2001, La Poderosa, com a «espai per a la dansa i els seus contaminants» (2005). Ha conservat la seva estructura espacial fins avui, la planta llarga i estreta al voltant d'un pati central. A la peça del cicle, Bernat



Espais del cicle Bona Gent, plànol de Barcelona



Plantes de les sales dels espais del cicle Bona Gent



Cicle Bona Gent, *L'Atelier* (Foto cedida per Roger Bernat)



Cicle Bona Gent, *La Poderosa* (Foto cedida per Roger Bernat)



Cicle Bona Gent, *L'Antic Teatre* (Foto cedida per L'Antic Teatre)

va treure partit d'aquesta dimensió: en la profunda sala es feien partits de futbol, al fons es plantava una tenda de càmping d'on sortia un personatge, o de cop i volta començava un concert en primer pla, just al davant dels espectadors.

L'Atelier va acollir la peça *De la impossibilitat d'entendre's a un mateix*, amb l'actor Rubèn Ametllé. L'Atelier era un centre de creació i exhibició, situat al carrer Cadena, a l'actual Rambla del Raval. El centre va funcionar de 1997 a 2005, any en què va ser clausurat per no tenir els permisos. L'espai havia funcionat com a safareig públic, i conservava (i encara conserva) les basses d'aigua, que van ser aprofitades per situar l'escena de la peça, amb el públic al seu perímetre, en una doble filera.

Al Conservas, s'hi va fer *De la impossibilitat d'estar a tot arreu*, amb el ciberactivista i artista Pedro Soler. El Conservas va obrir com a centre d'art i d'activisme cultural el 1993, en una antiga adrogueria del carrer de Sant Pau, del Raval de Barcelona, amb una distribució típica dels establiments de l'època, la segona meitat del segle XIX: baixos profunds i estrets, on hi havia l'activitat comercial, i l'altell per a l'habitatge dels propietaris.

A L'Antic Teatre, s'hi va fer la peça *De la impossibilitat de conjuguar el verb estimar*, amb l'actor i cantant Santi Maravillas. L'Antic és una associació cultural situada al carrer de Verdaguer i Callís, a pocs metres del Palau de la Música, als antics espais del Círculo Barcelonés de Obreros, bajo la advocación de San José, en una antiga casa senyorial de les darrerries del segle XVIII. La peça del cicle Bona Gent va inaugurar l'espai en la nova etapa, quan l'antic espai teatral estava nu, ja que s'havia desmantellat l'escenari i encara no comptava amb les grades actuals.

A L'Almazen, s'hi va fer *De la impossibilitat de ser Déu*, amb el mag Nicolás Acevedo. L'Almazen és una associació cultural centrada en el clown. Situat en uns baixos del carrer de Guifré del Raval, vora el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), l'edifici residencial de 1863 va ser bastit sobre una antiga masia amb funcions de garatge de carruatges. La peça del cicle de Roger Bernat es va fer quan el local encara era buit, diàfan. Abans de la seva etapa escènica, el local funcionava com a magatzem de sabatilles, i l'adaptació a teatre es va fer en part amb materials cedits i reciclats, com per exemple les grades i les cadires del primer Teatre Lliure de Gràcia.

A La Caldera, s'hi va escenificar la peça *De la impossibilitat de trobar la paraula justa*, amb el cineasta Joaquim Jordà. La Caldera, al carrer Torrent d'en Viladet, de Gràcia, és un centre de creació de dansa fundat el 1995 per un col·lectiu de companyies i coreògrafs, situat en un antic edifici industrial de principis de segle xx. La peça del cicle es va dur a terme a la sala o en un ampli espai diàfan de la planta baixa.

Altres espais en què es va pensar al llarg de la preparació del projecte del cicle escènic, però que finalment no van acollir-lo, van ser l'espai Game-B a la Barceloneta, els tallers al carrer de la Mina, al Raval (on assajava la companyia General Elèctrica, de Roger Bernat i Tomàs Aragay), les Naus de Gràcia (un centre social ocupat, que acollia nombroses activitats escèniques i musicals) i la Nau Ivanow (centre cultural a la Sagrera, en un antic espai industrial).

El Raval

En aquest tercer apartat, es poden confrontar algunes actuacions urbanístiques i arquitectòniques que han tingut lloc en els darrers anys al barri del Raval, amb el rerefons d'un cicle teatral com el de Bona Gent, que té lloc en bona part en aquest barri de Barcelona, i que es compon d'una sèrie de peces humils, en una xarxa d'espais que apareixen des del reciclatge arquitectònic, i amb la simbiosi amb la realitat arquitectònica, espacial, urbana, material, cultural i social de l'entorn preexistent. Una estratègia cultural que sembla, i més en el context actual de crisi econòmica, sostenible i efectiva: des d'una institució, es produïa un seguit de peces itinerants d'un autor jove, i es promovia i es donava visibilitat a una xarxa d'espais autogestionats, situats en un espai que tradicionalment havia estat al marge. El Raval, un espai històricament més enllà de les muralles que tancaven la ciutat, i actualment encara marcat per unes característiques que el singularitzen respecte a la resta de la ciutat: un passat recent, fins a la guerra civil, de *barri xinès* o portuari, i una progressiva marginació social i degradació espacial des d'aleshores. Densitat constructiva i de població, demografia i acollida d'immigració, inèrcies d'un passat proletari, portuari, marginal i bohemí, i les esforçades actuacions municipals recents envers una reforma urbana i una nova imatge de present multicultural... Vegem algunes de les actuacions i plans urbans a la zona:



Espais del cicle Bona Gent i equipaments culturals al Raval

Lluís Clotet, Óscar Tusquets i Francesc Bassó van redactar el 1981 un estudi per analitzar la possibilitat que el Museu d'Art Modern de Catalunya (futur MACBA) tingués la seu a l'àrea del Convent dels Àngels i l'antiga Casa de la Caritat, el conjunt d'edificis històrics situats a la part nord del Raval. L'«Ordenació volumètrica dels espais lliures, equipaments, residència i edificis històrics d'un sector del barri del Raval a Barcelona», es va conèixer com el pla «Del Liceu al Seminari». Aquell document es pot considerar el precedent del Raval com a clúster cultural, ja que proposava una ruta cultural i espacial. Després vindrien el Pla de Museus del 1984, i una sèrie d'intervencions que s'allarguen fins a la inauguració (a inicis del 2012) de la Filmoteca de Catalunya.

Els espais del cicle Bona Gent situats al Raval s'ubiquen a l'esquena i a l'ombra dels grans equipaments culturals que el pla «Del Liceu al Seminari» contemplava, va promoure o va inspirar. A l'ombra del Liceu, del MACBA, de la Filmoteca, dels nous edificis universitaris. Entre l'artèria turística de les Rambles i l'artèria teatral del Paral·lel. Els centres com La Poderosa, l'Almazen, L'Atelier i la Sala Conservas van trobar, en un moment de transformacions del barri, un lloc adient: un refugi de dimensions ideals per a la creació escènica, amb bon preu de lloguer o compra, arrezerat i centric alhora, en un barri inquiet i de vida intensa. Aprofitant uns espais que havien quedat buits o sense l'ús original, atesos els canvis i la degradació d'algunes zones del barri en les dècades anteriors al canvi de segle, i aprofitant els lloguers econòmics d'un entorn allunyat de la ciutat *homologada* i *turística*. Pocs anys després, amb el Pla Especial de Reforma Interior i el Pla Central del Raval, la frontera de la ciutat i el Raval, mantinguda des dels temps en què aquest era un espai fora muralles (més ben dit: entre la segona muralla, a la Rambla, i la tercera, al perímetre de la ciutat amb el camp) va desaparèixer.

L'escenificació d'aquesta *assimilació* del Raval com a nova àrea normalitzada de Barcelona es va fer mitjançant dues actuacions de gran repercussió, dos sotracos en el teixit urbà i social del barri, que havien de posar sobre el taulell del nou escenari urbà els nous personatges (turistes i nous residents: erasmus, joves residents europeus, classes mitjanes i artistes, galeristes i dissenyadors) i nous arguments (el multiculturalisme, el turisme cultural, la nova Barcelona deslligada del seu passat més incòmode o inconfessable).

El primer d'aquests canvis va ser la construcció del MACBA, obra de l'arquitecte Richard Meier. Això va suposar, segons afirmava en una entrevista Lluís Clotet mateix (Gallego i Rahola 2010, 42) un canvi «com una bomba» per a l'estructura espacial del barri. La nova icona semblava que pretenia netejar, amb el seu volum i aspecte de gran rentadora o nevera, la brutícia d'un barri tradicionalment lligat al proletariat i la pobresa, la revolta i la «immoralitat», i disposava una gran pantalla de vidre que servia per tapar, simbòlicament, el passat fosc de la Casa de la Caritat, un lloc lligat històricament als desemparats.

El segon sotrac que devia escenificar l'homologació urbana del Raval va ser l'execució del Pla central del Raval, redactat el 1986, i que conclouria amb el *sventramento* o obertura de la gran Rambla del Raval, un saló urbà de 317 metres de llarg per 58 d'amplada. La Rambla del Raval tenia la voluntat de ser com la Piazza Navona de Roma, però en lloc d'una església, a la seva façana lateral no s'hi erigiria un temple, sinó un hotel.

En el número citat de la revista *Quaderns*, l'arquitecte Lluís Clotet seguia recordant el pla «Del Liceu al Seminari», i recordava la impressió que els causava, quan confeccionaven els estudis per al pla d'inicis dels vuitanta, la troballa d'espais variats, proporcionats, ben definits i entrelligats, al Raval:

Vèiem el Raval com un baix relleu en el qual un escultor amb eina delicada havia anat definint unes subtils incisions en la massa compacta i uniforme... Per a nosaltres era indiscutible que la característica més valuosa d'allà on havíem d'actuar era la riquesa i la varietat d'aquestes extraccions infinitament més complexes que les de l'Eixample o les dels suburbis... Les rambles, els carrers, les places, els jardins tancats, els passatges, es relacionaven configurant una seqüència variadíssima, exuberant, que calia entendre, conservar i continuar (Gallego i Rahola 2010, 41).

Considerem aquestes paraules, i tinguem en compte novament els espais del cicle teatral Bona Gent, que reciclen amb sensibilitat (i progressivament, «sense presses») la realitat material de la ciutat històrica. Aquesta via de treball, de transformar espais i fer ciutat, es podria contraposar amb algunes de les noves arquitectures que han anat apareixent darrerament al Raval. Hi ha un tipus d'edifici inqui-

etant, que es va repetint al llarg dels darrers anys i malgrat la diferència d'emplaçament o programa, és l'edifici en mènula. Una volumetria que trobem en la nova Filmoteca de la Generalitat, i que abans ja trobàvem al Raval en altres edificis de nova factura, com ara la Facultat de Comunicació Blanquerna (a la Plaça Joan Coromines, rere el MACBA i el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona). Un tipus d'edifici que sembla voler separar-se del seu entorn i desvincular-se del paviment i dels edificis veïns, alhora que remet poc subtilment a certa modernitat (la de l'avantguarda constructivista del primer terç del segle xx), eloqüent i representativa (d'allò nou, de la «ciutat nova»), ben diferent de l'arquitectura anònima, de les seqüències d'espais articulats i proporcionats de què parlava Clotet.



Facultat de Comunicació Blanquerna



Filmoteca de Catalunya al carrer de Sant Pau de Barcelona.



MACBA

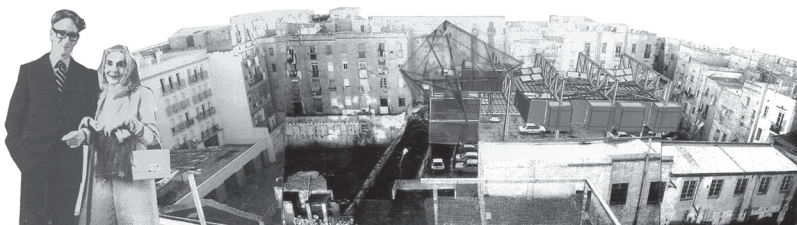
Les architectures escenifiquen límits i cerquen nous espais

Des de l'inici de la dècada del 2000, el despatx d'arquitectura dels francesos Lacaton i Vassal va dur a terme el condicionament del Palais de Tokyo de París per convertir-lo en un centre dedicat a la creació contemporània. L'edifici havia estat construït el 1937, en el marc de l'Exposició Internacional, i des d'aquell any i fins al 1974 va ser la seu del Museu Nacional d'Art Modern. Des de 1974, al Palais de Tokyo s'havien iniciat algunes obres de reforma, que finalment no havien fructificat. Així que l'edifici estava abandonat, amb bona part dels seus elements interiors enderrocats, i amb greus problemes estructurals i materials. Lacaton i Vassal van considerar el reduït pressupost del projecte, i van decidir dedicar els recursos a aprofitar allò que ja existia, tot traient partit a les qualitats físiques, i fins i tot estètiques, de l'antic Palais. Es tractava només d'estabilitzar l'edifici a nivell estructural, dotar-lo d'instal·lacions mínimes de llum i serveis, i proposar una base material per a l'escenificació dels processos, mostres i debats a l'entorn de la creació que el centre programaria. Segons els arquitectes, la intervenció havia de ser lleugera, propera al que s'entén per «una instal·lació», i havia de preservar la llibertat espacial. Com l'espai recuperat per Lacaton i Vassal, els espais autogestionats on s'esdevenia el cicle Bona Gent aprofiten, reciclen i transformen estructures i materials, i ofereixen una ampliació de la base material com a plataforma (infra-dissenyada) per a l'esdeveniment creatiu i social.

Un altre autor interessat en explorar els límits de l'arquitectura, a un altre nivell, és el japonès Junyia Ishigami. El dramaturg Roger Bernat, que va iniciar els primers cursos dels estudis d'arquitectura, comentava en una entrevista com l'havia impressionat una instal·lació d'Ishigami a la Biennal d'Arquitectura de Venècia de l'any 2010. Es tractava de la instal·lació *Architecture as air*. Ishigami va construir, a l'interior de les naus de l'antic Arsenal de Venècia, una estructura de catorze metres de profunditat, quatre metres d'altura i quatre metres d'amplada, formada únicament per elements finíssims de fibra de carboni, un paralelepípede gairebé imperceptible amb unes mides dels seus elements que anaven dels 0,9 mil·límetres de les «columnes» als 0,02 mil·límetres dels «dentells». Es tractava d'un experiment que provava de pensar els límits de l'arquitectura, de situar-se en les fronteres

entre espai i estructura, de crear no només «una desaparició literal, sinó també una confusió fenomènica d'espais» (Holt i Looby 2010). Es posava a prova la resistència i la lleugeresa, però també la visibilitat i la transparència. Com Ishigami, Roger Bernat sembla interessat a transitar els límits del teatre, a comprovar quan el teatre deixa de ser teatre per esdevenir «una altra cosa», i així desmaterialitzar el fet teatral amb cada nova obra.

L'arquitecte sevillà Santiago Cirugeda ha fet, al llarg de la seva carrera, diversos projectes que transcendeixen fins i tot el marc de la instal·lació i es basen en accions i performances. Pel seu caràcter escènic, destaca l'acció-projecte *Proyectar con luces*, que es va dur a terme al raval històric del barri de San Bernardo, a Sevilla, el 1996. Un grup d'activistes van sortir al carrer, carregats amb motxilles que transportaven una sèrie de fluorescents connectats en sèrie. L'electricitat la cedien els veïns, i els activistes es passejaven pel barri informant la gent sobre el pla urbanístic previst pel municipi, i sobre les jornades organitzades per discutir-lo. Els activistes, a més, recorrien amb les motxilles il·luminades les zones afectades pel pla urbanístic: amb la cadena humana, i amb la llum de les seves motxilles, assenyalaven de forma efímera una sèrie d'espais. El recorregut dibuixava les reivindicacions, el projecte s'escenificava en temps real. L'arquitecte esdevenia un actor, un escenògraf i un dramaturg alhora.



PFC d'Urtzi Grau. Intervencions al Raval

Una altra estratègia per treballar en la frontera i reflexionar sobre els límits de l'existent es basa a tractar de detectar i d'intensificar els

intersticis. Aquesta estratègia s'activa quan sembla que la realitat està saturada, complerta, exhaurida, i es proposa forçar la situació, habilitar nous espais. Els intersticis de l'existent poden servir de trinxera per eludir la pressió de la frontera: es poden trobar noves possibilitats en el ressort de la matèria, la base material de la realitat. Al seu projecte de final de carrera (presentat l'any 2000 a l'ETSAB-UPC), l'arquitecte Urtzi Grau proposava remodelar l'interior de tres illes de cases del barri del Raval de Barcelona. Ateses les característiques complexes del Raval, calia crear projectes que fossin com tentacles, que actuessin sobre un major nombre de capes de la realitat, «dirigint un procés més que no pas construint una solució funcional i formal» (Grau 2004, 69). Calia crear sistemes que fossin permeables a la complexitat. Una de les àrees del seu projecte, situat en una illa entre el carrer de Sant Pau i el carrer Nou de la Rambla, organitzava un espai interior d'illa mitjançant una franja de serveis i una sèrie d'instal·lacions arquitectòniques desmuntables. En aquest espai es podien situar diferents programes segons el calendari o l'horari: parades de mercats, pistes esportives o fins i tot els escenaris del Festival de teatre de la ciutat, el Grec. De la mateixa manera que Bernat, al cicle Bona Gent, havia decidit dur a petits espais dels barris històrics una sèrie de peces produïdes pel Mercat de les Flors, aquí es proposava fer baixar de la muntanya de Montjuïc els espectacles del festival. Des de l'entotsolada Ciutat del Teatre, en tots dos casos, les escenes es disgregaven i es difuminaven pels intersticis de la ciutat vella.

D'entre les reflexions d'Urtzi Grau sobre el seu projecte al Raval, cal destacar la seva al·lusió a «la complexitat» del context urbà. Perquè també anys abans l'arquitecte Enric Miralles, parlant del barri antic de Barcelona, havia requerit a l'arquitectura que s'avingués a entendre, copsar i refer la complexitat del real (Massat i Yeste 1998). L'arquitectura no podia ser una simplificació, un episodi a part, una excepció respecte de la complexitat del real. També Roger Bernat, en les seves obres, sembla capaç d'atrapar aquesta complexitat. L'arquitectura i el teatre, a vegades, comparteixen aquest repte. Però per assolir-lo, com s'ha vist, no cal la gran infraestructura o el sobreesforç logístic. Una via possible és el treball intersticial i en xarxa, als marges. La pràctica lúdica i lúcida, humil però subversiva.

Referències

- Bernat, R. 2002. (6 en 1) *Per deixar de fer teatre d'una vegada per totes*. Consultable en: <http://rogerbernat.info/txt/de%20teatre/2002-04.%206%20en%201.pdf> (consultat el 5/2/2012).
- Cornago, O. 2006. «Teatro postdramático: las resistencias de la representación». En J.A. Sánchez, dir. *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*, 165-179. Cuenca: UCLM.
- Gallego, M. i V. Rahola. 2010. «Entrevista a Lluís Clotet». *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* 260: 40-51.
- Grau, U. 2004. «Projecte final de carrera: Reforma urbana de tres manzanas del Raval». *Visions de l'escola tècnica superior d'arquitectura* 3: 68-75.
- Grotowski, J. 2008. *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI [24^a ed.].
- Las Santas. 2005. Web de La Poderosa. <http://www.lapoderosa.es/> (consultat el 16/2/2012).
- Holt, M. i M. Looby. 2010. «Junyia Ishigami: Architecture as Air: Château La Coste». *Domus*. Consultable en: <http://www.domusweb.it/en/architecture/architecture-as-air-chateau-la-coste/> (consultat el 20/5/2012).
- Massad, F. i A. Yeste. 1998. «La arquitectura como sentimiento». *Summa+* 30: 90-95.
- Vitez, A. 1978. «L'abri ou l'édifice». *L'architecture d'aujourd'hui* 199: 24-25.

Aproximació a les incursions i apostes frontereres en els espectacles d'Angélica Liddell

MERCÈ BALLESPÍ I VILLAGRASA *Aula Municipal de Teatre de Lleida*

Summary: The present paper aims to underline the evolution of the stage director, Angélica Liddell, with regards to her contribution in territorial, linguistic and artistic borders and to analyse how her theatre unveils the diversity of particular realities, giving them critical, documentary and plausible form.

This paper will try to establish a relationship between the plurality of languages (Spanish, German and French) and nationalities (Spanish, Arabian, Mexican and Chinese) and thematic contents and characteristic expressive forms in her works.

In a preliminary overview we sense an evolution in the director's incursions into the concept of border. Her later works show a clearer attempt at overcoming nationalist, territorial and racial differences in her productions:

- *Y los Peces salieron a combatir contra los hombres* (2003): denouncing immigration-related situations, for example, documentary data on dead immigrants attempting to reach Spain
- *Perro muerto en tintorería* (1999–2006): featuring an Arab actress, Nasima, who pronounces a speech on the concept of Europe from a Muslim point of view.
- *La casa de la fuerza* (2009): filled with Mexican folklore, music and wardrobe as well as the testimonies of women in Ciudad Juárez.
- *Maldito sea el hombre que confía en el hombre* (2011): using 25 French words it is an emotional literacy course for the audience and the expressive integration of oriental artistic disciplines by a team of Chinese acrobats.

The conceptual and aesthetic treatment of these four pieces that engage Arab and Mexican actresses to represent the roles of these women in their social, cultural and political context illustrates how this idea of Europe, which is almost utopian, conditions the view that others have of this continent and how, through this same otherness, the representation that arises is conditioned by the non-European, which helps to create a European identity: the idyllic perception of Europe from a non-European point of view.

Keywords: Shows, Angélica Liddell, Expressive Borders, Europe, Identity

Paraules clau: espectacles, Angélica Liddell, fronteres expressives, Europa, identitat.

La present proposta de comunicació té com a objecte d'estudi donar visibilitat a l'evolució de la creadora escènica Angélica Liddell (Figueres, 1966) en referència a la seva aportació en matèria de frontera territorial, lingüística i artística. Analitzar com el seu teatre vehicula la diversitat de realitats particulars i els dona forma crítica, documental i versemblant.

S'intentarà establir els criteris relacionals entre la diversitat de llengües emprades (castellana, alemanya i francesa); la pluralitat de nacionalitats dels intèrprets (espanyoles, magrebines, mexicanes i xineses) i els continguts temàtics i les formes expressives característiques de les seves obres.

L'anàlisi de quatre espectacles de la dramaturga demostra una evident evolució en les incursions de Liddell en el concepte de frontera i com darrerament hi ha una aposta més ferma en la superació de diferències nacionalistes, territorials i racials en les seves produccions. Els quatre muntatges són:

- *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2003), dirigida per Angélica Liddell (La Casa Encendida, Madrid [31/x/2003]).
- *Perro muerto en tintorería: los fuertes* (1999), dirigida per Liddell (Centro Dramático Nacional, Teatro Valle Inclán de Madrid [8/xi/2007]).
- *La casa de la fuerza* (2009), dirigida per Liddell (Teatro de la Laboral, Asturias [16/x/2009]).
- *Maldito sea el hombre que confía en el hombre* (2011), dirigida per Liddell (Naves del Español-Matadero, Festival de Otoño en Primavera, Madrid [19/v/2011]).

Una altra línia de recerca se centra a mostrar de quina manera el teatre de Liddell s'inscriu en la transgressió no només estètica i discursiva, sinó que vehicula un llenguatge escènic com a mitjà expressiu en la seva forma oral, escrita, musical i gestual. També resulta rellevant l'anàlisi de com es transformen les aportacions dels nouvinguts que protagonitzen els seus espectacles (africans, àrabs, mexicans i xinesos) en una oberta crítica social i política a peu d'escena.

Durant el present estudi encara hi ha consideracions obertes que convé tenir presents per poder ubicar la creadora en cada etapa d'aquesta evolució escènica en matèria de frontera, com ara:

- La creació artística resta supeditada a la projecció internacional que se li vol donar a un espectacle?
- Quins mecanismes de creació i producció resulten efectius per hibridar propostes i traspasar fronteres?
- Fins a quin punt és real la idea utòpica d'Europa per als no europeus?

- De quina manera el tractament estètic i expressiu de certes temàtiques impacten, més o menys, al públic europeu?

Convé fer una anàlisi crítica en base al text espectacular que la creadora mostra, tot mantenint l'ordre cronològic de les obres, per tal d'establir les pautes evolutives del seu discurs i què és més destacable en cada peça referent a la temàtica que ens ocupa.

En primer lloc, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2003) denuncia situacions d'injustícia vinculades amb la immigració, incloent l'aportació de dades sobre els morts produïts per l'intent d'arribar a Espanya en pastera.

Durant l'obra, la creadora interpreta el personatge de La Puta i fa una relació numèrica extreta de la premsa: comença l'1 de novembre de 1988 amb 10 morts i 9 persones desaparegudes. Tot seguit es menciona el 15 de maig de 1989 amb 20 morts i, després, el 12 de juny 1997 amb 25 morts i 15 desaparicions (Liddell 2005, 339). La progressió resulta evident, Liddell segueix aportant dades numèriques, però a partir d'un cert moment la premsa ja no facilita les dades del nombre de desapareguts ni ofegats, les redueix als títols que fan referència al segon, tercer... novè gran naufragi en pastera. Això denota un canvi determinant en la focalització de la informació que el públic rep per mitjà de la premsa. De la mateixa manera expressa:

Detenidos en la costa,
en la bonita costa de España,
bajo el sol de España,
20.000 al año.
No encuentro cifras de ahogados.
No encuentro cifras totales de ahogados al año.
¿Cuántos hombres mueren ahogados intentando alcanzar la
costa de España?
¿Cuántos hombres desaparecen?
Nunca me he preocupado por las cifras.
Pero en este caso la considero necesaria.
La cifra necesaria para estremecerse.
La cifra necesaria para convertirles en hombres de una vez
por todas.

Algún día conoceremos la cifra.
 Y no nos lo creeremos.
 Y esa sensación será odiosa.
 Y entonces diremos: no sabíamos que eran tantos.
 Diremos: no sabíamos lo que estaba pasando.
 Leo sobre la foto de tres inmigrantes ahogados, rígidos, con
 los puños cerrados sobre el pecho.
 Leo: los problemas de los inmigrantes.
 Encima de esa foto terrible alguien se ha atrevido a
 escribir: los problemas de los inmigrantes.
 Ahogarse es solamente un problema.
 África parece ser solo un problema.
 África no parece estar compuesta de seres humanos sino de
 problemas.
 Los problemas de los inmigrantes.
 Ahogados, rígidos, con los puños cerrados sobre el pecho.
 Los pobres no tienen alma.
 Problemas.
 Son los problemas de los inmigrantes.
 No nuestros problemas.
 Ahogados.
 El problema es de los inmigrantes.
 No nuestro (Liddell 2005, 348-349).

A Liddell, li preocupa on han anat a parar totes aquestes persones desaparegudes al mar al llarg dels anys:

Y si algún día aparecieran.
 Y si algún día aparecieran convertidos en peces para
 combatir contra los hombres (Liddell 2005, 241)

La seva crítica i amenaça implícita ens situa en un context on es donen com a pols oposats els immigrants i el nosaltres, el problema és dels immigrants i no nostre, una dicotomia entre ells i nosaltres, tal com la premsa ens ho ha venut durant anys.

Estèticament resulten rellevants dos factors: primer, que el personatge de l'altre, l'immigrant, interpretat per Sindo Puche, membre

fundador i productor de la Cía Atra Bilis, vagi bastament maquillat de negre i, segon, que el personatge protagonista, La Puta, interpretat per Liddell, estigui caracteritzat amb un vestit de tall romàntic, tot i que l'estampat és una gran bandera espanyola.

Liddell juga amb la ironia de la imatge idíl·lica d'una Espanya, que en realitat està corrupta: «hay tantas playas en España [...] la suerte de vivir en España. La bandera de España» (Liddell 2005, 334). Reiteracions nacionalistes que afirmen que Espanya som tots, encara que no ens sentim culpables absolutament de res.

Segons les darreres dades del Balanç migratori en la frontera Sud del 2011, realitzades per l'Associació pro drets humans d'Andalusia (2012), han estat 8.867 els africans que han intentat arribar a la costa espanyola en 385 embarcacions. La majoria eren embarcacions molt precàries i fins i tot n'hi havia alguna de joguina. Al 2008, la xifra superava les 15.000 persones. Associacions com aquesta demanen canvis radicals en les polítiques de migració i de control de fronteres a Espanya i Europa, a causa de la ineficàcia de les mesures actuals i per l'atemptat contra els drets humans que suposen.

Perro muerto en tintorería (2007) incorpora una actriu d'origen àrab, Nasima, que realitza una classe magistral sobre el concepte d'Europa des d'una perspectiva musulmana.

El context internacional que els espectacles de Liddell proporcionen vénen donats per exemples com aquesta peça que fou escrita el 1999 i estrenada el 2007, com a coproducció del Centro Dramático Nacional. En un determinat moment d'aquest espectacle, Nasima, dona d'origen musulmà, dona una lliçó magistral sobre la història d'Europa des de la focalització dels altres. L'actriu no és tan personatge com icona en ella mateixa per la seva raça i religió, el seu cap cobert amb el vel no és cap caracterització, és una dona musulmana traslladada a escena, amb tot el que aquest fet representa.

—Nasima, ¿eres un tópico?

NASIMA —Sí, es más fácil pensar que soy un tópico, es más fácil pensar que el enemigo es un tópico, es más fácil pensar que las víctimas son un tópico. Gracias a que yo soy un tópico vosotros no lo sois. Es más fácil ver cuerpos ensangrentados de musulmanes que cuerpos ensangrentados de europeos o norteamericanos. Por eso soy un tópico. Hacen falta

muchos cadáveres, hacen falta cinco años de violencia ininterrumpida para convertirse en tópico. A partir del millón de muertos te conviertes definitivamente en un tópico, en obviedad, en estereotipo, en panfleto, en lugar común. La obviedad mata hombres. Gracias al millón de muertos ya he conseguido ser un tópico y Europa puede morir de aburrimiento. —¿Cómo es posible que la vida pueda continuar normalmente?

NASIMA —La vida puede continuar normalmente gracias al exotismo. Gracias al exotismo nos colonizasteis. Gracias al exotismo nos esclavizasteis. Gracias al exotismo nos aniquiláis. Gracias al exotismo nos deportáis cuando somos muy pobres. O nos encerráis en lugares llamados «centros de internamiento». El primer crimen que se perpetra contra nosotros es la pobreza. La economía es una de las formas del crimen. La economía es una de las formas del racismo.

—¿Qué podemos hacer?

NASIMA —Hacedme una foto de cumpleaños. Simplemente una foto de cumpleaños. Una foto de cumpleaños a Nasima para que sepan que existí. Porque cuando aparezca mi cuerpo mutilado en los periódicos nadie sabrá quién soy. Seré un tópico. Un cadáver exótico. Un cuerpo más. Sólo un cuerpo más. (Liddell 2009, 60–65)

Tot plegat condiciona una visió extremadament focal de la territorialitat europea. La subjectivitat de «l'altre», en aquest cas una dona musulmana, explica com ens veuen des de la seva perspectiva no europea.

El registre militant de la dramaturga incideix un altre cop en el teatre-document, però en aquest cas no tant per les dades aportades, sinó per la personificació del personatge a través de la dona que fa les funcions d'actriu. El primer pas evolutiu en les incursions frontereres de l'autora són evidents, passa de la basta caracterització de l'immigrant maquillat de negre, amb el to grotesc que això significa, a plantar a escena una dona musulmana real.

La casa de la fuerza (2009) integra el folklore, la música i el vestuari de Mèxic, com ara la colla de *mariachis* que canten *rancheras*, Liddell s'afegeix al grup amb un cant desafinat però colpidor, mentre s'introdueixen els testimonis de les dones de Ciudad Juárez.

D'aquest muntatge es desprèn, per una banda, la caracterització de personatges mitjançant el folklore, la música i el vestuari —el grup

de *mariachis* i el vestuari típicament mexicà de les tres protagonistes, una de les quals és Liddell. Però, per altra banda, també hi ha el recurs d'extrapolar la persona *per se* i traslladar-la a escena: les dones mexicanes de Ciudad Juárez. Faig constar que no són actrius professionals, Liddell les va conèixer durant un curs d'estiu a Mèxic. Per tant, el joc que estableix en plantar dones reals mexicanes, suposadament de Ciudad Juárez, i relatar cròniques de les dones mortes situa l'espectador en una posició de màxima fragilitat emocional. En el muntatge escènic es pot apreciar el tractament de personatges des de la realitat dels seus orígens, l'ús d'imatges extrems de la televisió i els testimonis de les dones de Ciudad Juárez, que aporten dades concretes de violacions, tortures i assassinats.

Maldito sea el hombre que confía en el hombre (2011) empra 25 paraules de llengua francesa com si es tractés d'un projecte d'alfabetització emocional dels espectadors. Cal destacar-ne la bona acollida al Festival d'Avinyó, i com l'aprenentatge de la llengua francesa esdevé el «McGuffin» de la peça. En aquesta darrera obra també s'apunta la integració expressiva de disciplines artístiques orientals realitzades per un grup d'acròbates xinesos.

El tractament espectacular que Liddell fa dels xinesos no s'assembla al de la resta d'obres comentades, ja no és la visió dels nouvinguts respecte a les persones i el món europeu amb què s'enfronten, sinó que és una implementació d'altres cultures, persones i maneres de concebre el món. En mostrar les disciplines acrobàtiques xineses en l'espectacle, els personatges no tenen res a testimoniar ni a explicar, la seva acció escènica ja testimonia i explica *per se*.

Durant un dels monòlegs, la dramaturga explica que la seva primera relació amb un grup social xinès es va produir pel fet de tenir un comerç xinès prop de casa. Aquest fet, juntament amb l'altra anècdota personal d'estudiar la llengua francesa, condiciona enormement el context cultural i lingüístic de l'espectacle. Les incursions fronteres testimonien una interrelació real i tangible però en un altre àmbit relacional molt més distant. Cal destacar a més que, d'acord amb la informació que ens ha proporcionat el productor Sindo Puche, totes les actuacions de la companyia previstes per a l'any 2012 seran fora d'Espanya, així doncs, Liddell creuarà fronteres i girarà per Europa, Amèrica i Àsia.

En conclusió, es pot dir que els darrers espectacles d'Angélica Liddell fan una aposta per les incursions frontereres. Una aproximació crítica a les obres de la darrera etapa apunta cap a una tendència cada cop més evident vers la desconstrucció de la identitat europea, amb la qual es trenquen idealismes resultants d'una realitat exterior i de realitats interiors infames. Liddell confronta constantment els conceptes dins/fora d'Europa, així com els nosaltres i els altres, amb tot la seva crítica pren una forma totalment decantada pel seu enlluernament emocional cap al que no és Espanya ni Europa.

El tractament conceptual i estètic d'aquestes quatre peces que integren actrius magrebines i mexicanes per representar el rol d'aquestes dones en el seu context social, cultural i polític exemplifica com la idea, gairebé utòpica, d'Europa condiciona la visió que els altres tenen del continent i com, per aquesta mateixa alteritat, la representació que en sorgeix està condicionada pels no europeus, fet que ajuda a conformar una identitat europea. La percepció idíl·lica d'Europa des d'una perspectiva no europea. També hi ha fragments del text dramàtic de Liddell que giren al voltant de la qüestió històrica sobre Espanya on qüestiona què hauria passat amb la mentalitat burgesa espanyola si Espanya hagués estat el cap d'Àfrica en lloc dels peus de França. Com funcionaria l'emmirallament europeu?

També s'ha destacat com el recurs dels testimonis, de la presentació escènica de persones d'una determinada procedència, extretes de la realitat més immediata com a representants de certes minories marginades, predisposa a una percepció victimista, d'oberta denúncia política i social, i inclou la culpabilització implícita de tots aquells que no fem res per evitar les vexacions humanes, els que escoltem, llegim i mirem i que som part d'un sistema que permet la discriminació, els crims, la tortura, la matança. Liddell atorga el poder escènic a qui habitualment li és negat, dóna veu a qui no volem escoltar i els fa actuar dalt d'un escenari. La dramaturga en aquests darrers nou anys ha creat diversos muntatges que testimonien les relacions interpersonals, interracials, interculturals, interlingüístiques del jo i l'altre, i emprà diversos recursos escènics en el seu objectiu d'implicar l'espectador. El seu mecanisme de creació dramàtica híbrida proposades en la mesura que té en compte els altres i els hi inclou.

En conseqüència, les fronteres s'esvaeixen per mitjà de la figura característica del tòpic i el prototip que la creadora atorga de manera voraçment crítica als seus intèrprets i personatges, d'aquesta manera la crua realitat per fi es representa a escena sense pompa amb tota la seva misèria i grandesa alhora.

Referències

- Asociacion Pro Derechos Humanos de Andalucía. 2012. *Informe Derechos Humanos en la Frontera Sur*. Consultable en: <http://www.apdha.org/index.php> (consultat el 18/2/2012).
- Ladra, D. 2011. «Los restos del naufragio». *Artezblai. El Periódico de las Artes Escénicas* (30 de maig). <http://www.artezblai.com> (consultat el 19/2/2012).
- Liddell, A. 2005. «Y los peces salieron a combatir contra los hombres...» En O. Cornago, ed. *Políticas de la Palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*, 331–356. Madrid: Fundamentos.
- . 2007. «El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres». *Primer acto* 321: 14
- . 2009. *Perro muerto en tintorería: los fuertes*. Consultable en: http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/241/Angelica%20Liddell%20-%20Perro%20muerto%20en%20tintoreria.pdf (consultat 8/4/2012).
- . 2010. *La casa de la fuerza* [fragment de l'espectacle en línia] Le Maillo. Théâtre de Strasbourg. Consultable en: <http://www.youtube.com/watch?v=PANkRk1HTPw> (consultat el 8/4/2012).
- . 2011. *La casa de la fuerza. Te haré invencible con mi derrota. Anfaegtelse*. Segovia: La Uña Rota.
- . 2012. *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabétisation*. Bilbao: Artezblai.
- RDE. 2011. *Centro de documentación teatral*. Consultable en: <http://teatro.es/recursos/rde> (consultat el 19/2/2012).

Tecnologías digitales interactivas: *Cotrone*, de Marcellí Antúnez, y la difuminación de las barreras entre espacio, acción y narración

TAISMA CAPARRÓS PÉREZ *Universitat Autònoma de Barcelona*

Summary: Within the framework of applications known as *New Technologies*, this paper is part of a media study on the means of interactive digital audio-visual applications and their structural uses. In particular, we focus on the procedural, formal and aesthetic repercussions of such digital media on the conception and perception of scenic space. To this end, we analyse *Cotrone* (Marcellí Antúnez Roca, 2010), from an interdisciplinary perspective, evaluating the specific characteristics of its performance, especially its formal and aesthetic specifications, which form a spatial identity.

Since the beginning of his solo career, Marcellí's artistic viewpoint has been characterized by the perversion of technologies and the incorporation of interactive prototypes with the purpose of developing a personal discourse about individual identity before an existing reality. *Cotrone* takes these themes from the hypothetical end of the posthumous and unfinished theatre piece of Pirandello, *I giganti della montagna*, to create a dynamic space based on interactive digital media.

Certainly, *Cotrone* presents interactive digital audio-visual applications in a structural context and an interesting repertoire of spatial resources. Most importantly, the piece puts forward a space typology that behaves as an activator for dramatic development: an active type of scenography completely opposite to the conventional reactive or passive space.

With the aim of building a solid base to the critical appreciation of the staging, we will draw a summary of the personal cosmogony of the author. Secondly, we will determine the specific mechanisms of *Cotrone's* dramaturgy and the peculiarities of scenic space in relation to interactive digital audio-visual applications. Therefore we will evaluate the following: 1) «Systematurgy»: The dramaturgy of computing systems as a scenic construction; 2) Coded relationship between agency and presence; 3) Sensorial effects and «cross media»; and, 4) The construction of meaning.

Keywords: Performing space, Interactivity, Digital audio-visual applications, Computational dramaturgy, Cross media

Palabras clave: espacio escénico, interactividad, tecnologías audiovisuales digitales, dramaturgia computacional, *cross media*

Una gran parte de las propuestas del panorama escénico actual presentan una perspectiva convencional en la consideración del espacio escénico. Según esta, dicho espacio se concibe a modo de contenedor ambiental, o ilustración de una tesis de partida (Breyer, 2005). Independientemente del estilo/s que se le pueda atribuir (simbolismo,

expresionismo, realismo, etc.), su función es facilitar al público la inmersión en una ficción determinada, para lo que el espectador debe remitirse a una realidad extraescénica. En definitiva, se trata de una noción de espacio que circula dentro de las fronteras de lo representacional: la representación de un lugar, una atmósfera, una idea o del mundo interior de determinado personaje.

En las antípodas de este concepto, encontramos un tipo de trabajo espacial que, por diversos motivos, no se adapta a dicha concepción convencional. Un espacio autorreferencial, más allá de las formas, que apela a la propia actualidad escénica (no representacional) y que activa el desarrollo dramático del espectáculo. Como veremos, los medios digitales interactivos presentan unas características técnicas especialmente favorables para esta dinámica espacial. La relación bidireccional entre espacio y actuante (proporcionada por dichos medios) reivindica, *per se*, el carácter procesual y experiencial de la obra. Plantean además, la cuestión de la re-mediación, que flexibiliza la rigidez del tiempo y del espacio, y problematiza la relación entre lo matérico y lo virtual.

Por todo ello, este estudio se centrará en las peculiaridades fundamentales que presenta el espacio escénico mediado por las tecnologías digitales interactivas (siempre en su uso estructural, es decir, articulando el desarrollo dramático a partir de tales medios) y para ello nos basaremos en el análisis de un caso concreto: *Cotrone* (2010), de Marcellí Antúnez Roca (Moià, 1959). La solidez de la trayectoria de este creador está avalada, tanto por la cantidad de premios y presentaciones como por el número de artículos y trabajos teóricos que su trabajo ha generado y que lo sitúan como precursor y paradigma de la performance digital a nivel internacional.

Cotrone se presentó en el festival Prospettiva 2010 de Turín y Temporada Alta 2010 de Girona. En la actualidad, este espectáculo está fuera de repertorio, por razones de producción, y en proceso de reformulación. La nueva propuesta basada en *Cotrone* llevará por título *Pseudo* y será estrenada en el marco de Festival Grec 2012 de Barcelona.

La reciprocidad para con el espectador y la disolución de las fronteras entre las artes son preocupaciones patentes en el trabajo de Marcellí Antúnez desde el comienzo de su carrera performática como miembro fundador de La Fura dels Baus (con los que colaboró entre

1979 y 1990) y de Los Rinos (entre 1985 y 1992). A lo largo de su trayectoria, estas ideas han ido tomando forma de manera progresiva bajo diversos formatos, de manera que se puede considerar el conjunto de su trabajo como un *work in progress*.

En 1992 inaugura su carrera en solitario, y su relación con un sistema informático como gestor de la interacción, con una instalación: *Jo An, l'home de carn*, pieza que necesita de la voz del espectador para el movimiento de la figura. Dos años más tarde se estrena *Epizoo*, en este caso es el propio Marcellí el que se sitúa en el lugar de *Jo An*, introduciendo su cuerpo en un exoesqueleto neumático que deforma las facciones del artista según las órdenes que el público envía de forma telemática y que repercuten también sobre los dispositivos de luz, sonido e imagen. En *Afasia* (1998), Marcellí se centra en explotar los recursos narrativos del medio interactivo transformando la ortopedia parásita de *Epizoo* en un *dreskeleton* (interfaz corporal de naturaleza exoesquelética), que amplifica las posibilidades corporales de su portador para controlar la narración.

Con *Afasia*, queda ya planteada la estructura sobre las que se trabajará en el resto de los espectáculos hasta hoy: *Pol* (2002), *Transpermia* (2004), *Protomembrana* (2006), *Hipermembrana* (2007) y *Cotrone* (2010). Esta estructura se dispone a tres bandas: una interfaz, dispositivo sensible que media entre el actuante y el computador (como el *dreskeleton*, los tapices sensibles, etc.), un sistema computacional que gestiona los impulsos captados por la interfaz (POL) y, por último, un *médium* (animaciones multimedia y video, sonido e iluminación) que recoge el resultado de estas gestiones. En el 2004, el mismo Marcellí Antúnez acuña esta tríada de recursos bajo el neologismo «sistematurgia», literalmente: dramaturgia de los sistemas computacionales (Antúnez, 2005). La sistematurgia es la metodología de raíz del corpus escénico de Marcellí Antúnez desde *Afasia*, y los impactos de su aplicación alcanzan a diversos niveles del proceso de trabajo. Una de las mayores implicaciones la encontramos en el aspecto escenotécnico. Tradicionalmente, la escena evoluciona gracias a una serie de acuerdos preestablecidos entre actores y técnicos (los llamados *pies*). En este sentido, la sistematurgia representa el asentamiento de un nuevo paradigma que simplifica la ecuación, según el cual es el sistema computacional el que gestiona la relación a tiempo real entre el actuante y

su entorno. A esta ventaja pragmática se le une una cuestión de ritmo: el actuante tiene la libertad de reaccionar, en el mismo momento, a la relación que establece con los espectadores decidiendo sobre la longevidad y la intensidad de cada parte. De esta manera, se intensifica el factor experiencial y vivo de la puesta en escena.

A partir de la base sistematúrgica, el trabajo consistirá en modular, experimentar y buscar tensiones entre los equilibrios de los diferentes campos que componen cada espectáculo: la práctica del dibujo y la animación, el vídeo, la robótica, los efectos sonoros o el trabajo corporal. Mediante estos ámbitos formales, se irá cristalizando un peculiar imaginario artístico: «Una interpretación paródica y satírica de lo real que, por necesidad de distancia crítica, se nutre obsesivamente del mundo de la fantasía y la imaginación» (Armengol 2009, 63). La ironía y el exceso resultan un filtro paródico bajo el que este autor expone sus particulares relaciones con lo matérico, lo biológico, la carne, la vida, la muerte, lo ritual, lo cultural, lo social, o el arte.

No es de extrañar, además, el interés de Marcellí por los textos clásicos (en tanto materiales fundamentales de la cultura occidental), debido al papel implícito de éstos en la construcción de la identidad del individuo contemporáneo. Se interesó ya en la topografía del *Infierno* de Dante y en el mito del Minotauro con *Hipermembrana*. Contó también con la *Odisea* de Homero para crear *Afasia*.

En esta ocasión, parte de *Los gigantes de la montaña*, la testamentaria obra de Luigi Pirandello, cuyo último acto nunca escrito, sirve de cimiento para construir *Cotrone*. La pirandelliana idea de que la verdad es verdad y mentira al mismo tiempo toma densidad simbólica en el Arsenal de las Apariciones, lugar que el autor sitúa en el interior de La Scalogna, la villa del mago Cotrone. Este espacio fantástico sirve como inspiración y laboratorio imaginario para una búsqueda formal que tiene como objetivo conducir la especulación acerca del devenir de los personajes de la obra de partida: Cotrone, Ilse, el Conde y el resto de la *troupe* de marginales actores que se refugian en aquel resquicio del mundo.

Antúnez acude a la fuente mitológica que plantea el texto pirandelliano con intención, no ya de poner en escena *Los gigantes de la montaña*, sino, de extraer de él la preocupación fundacional. Pirandello vuelca en este texto su inquietud hacia el incipiente impacto de

las tecnologías cinematográficas sobre el teatro (tengamos presente que el cine sonoro daba sus primeros pasos en aquel momento). Se da cuenta de la potencialidad del cine para afectar emocionalmente, pero reivindica la necesidad de la materialidad que el teatro ofrece. En el texto, Cotrone invita a Ilse a que se quede en La Scalogna para hacer viva su poesía a través de los encantamientos espectrales del mago, pero ella lo rechaza, decide salir al mundo y actuar. Opta por lo real (que es el teatro) pese a la seducción ilusionista. Esta y otras señales que encontramos en la obra, indican que Pirandello fija la magia del teatro en aquello que tiene de existencia verdadera y efectiva. El propio teatro como tema, el aspecto metateatral del texto, sirve de nexo de unión con la propuesta de Antúnez. Compartiendo esta idea de que la magia del teatro se encuentra en su materialidad (que Marcellí explora mediante la sonoridad, la proximidad, la interacción y el contraste con lo virtual), parte de *Los gigantes de la montaña* para interrogar-se acerca de la necesidad de hacer teatro. Rescata a los personajes del texto pirandelliano para encapsularlos en sus microrelatos y proponer para cada uno de ellos un esperpéntico destino, ulterior al descuartizamiento de Ilse en ese último acto nunca escrito (y que Pirandello transmitió a su hijo en el lecho de muerte). Todos compartirán un grotesco final engullidos por una Giganta indiferente, tras haber sido deformados por sus propios deseos relacionados con el mundo del espectáculo: Spizzi se convierte en una seta por los tratamientos para conservar su belleza de galán, Diamante (la segunda actriz) acaba por extirparse su verdadero talento; las tetas cantoras... e incluso el público convertido en palitroques (y en sujeto temático) gracias a la *guncam*, terminará catapultado en una partida de bolos. Y así, una vez más, Marcellí sacude su conciencia múltiple para ofrecer una visión poliédrica de empresarios sin escrúpulos, de público arrollado y de artistas que son capaces de todo por un impulso artístico irracional con final trágico. Un destino implacable e imparable.

La escenificación se organiza de la siguiente manera: dos presentadores, al estilo de un jefe de pista, van dando paso a la historia de cada personaje. La narración se compone por la suma de pequeñas cápsulas al estilo de racimos que Marcellí denomina micronarraciones y que permiten que el discurso avance de manera abierta, fragmentada y desjerarquizada. Una fórmula dramaturgica que por su ductilidad

es especialmente apropiada para este tipo de tratamiento tecnológico, y que forma parte ya del libro de estilo de este autor.

Cotrone presenta un espacio esencial de planta rectangular, pensado para una disposición a la italiana. Está dotado de una pantalla de proyección de gran formato en el último término, seis tapices sensores distribuidos por el suelo del escenario y una telecámara sobre un trípode.

Las micronarraciones se desarrollan según la activación y desactivación de los efectos sensibles, que responden al estímulo de cinco tipos de interfaces:

- Los dos *dreskeleton* que visten los actuantes y que posibilitan, tanto el control de los efectos, como la consecución de las partes de la obra.
- Una telecámara destinada a captar la imagen del escenario en tiempo real.
- Seis tapices sensibles que, por el lugar donde están situados, provocan movimientos dinámicos y coreográficos que repercuten en el ritmo de la escena.
- Una *guncam*, pistola de forma cónica pensada para encajar en ella un rostro. Esta pistola está dotada de un dispositivo de captura secuencial de imágenes que atrapa de forma fragmentada la expresión facial del participante con tal de trasladarla a un entorno virtual.
- Dos micrófonos que portan cada uno de los actuantes.

El impulso capturado por la interfaz es enviado a un sistema (POL v4) encargado de procesar y controlar en tiempo real otras aplicaciones, como Pure Data, Open Frameworks, GEM y otros, responsables de la totalidad de ámbitos formales de esta pieza: las imágenes proyectadas en la pantalla y los efectos de luz y sonido.

Como comentábamos, la obra de Marcellí Antúnez debe entenderse como «una cadena de acontecimientos, donde el uno lleva al otro», tal y como señala el mismo autor (2009, 78). Y aunque el diseño de la herramienta computacional es un desarrollo que camina en paralelo con la construcción de la pieza, se trata de un proceso que no siempre empieza de cero. El programa POL, responsable de gestionar la información captada por los dispositivos sensibles, fue desa-

rrollado por Jesús de la Calle para *Pol* (2002) y lo encontramos aquí en la versión 4. Otro caso es el los *dreskeleton* que visten los dos presentadores. Se trata de un modelo más ligero y funcional que se ha ido adaptando *ad hoc* para cada espectáculo desde el primer prototipo que pudimos ver en *Afasia* (1998). Este dispositivo ocupa un lugar presidencial dentro del grupo de las interfaces ya que posibilita al actuante el control sobre una infinidad de protocolos de interacción con la imagen y el sonido (y los robots, en su caso).

El alcance del *dreskeleton* lo convierte en una herramienta transcriptora capaz de manifestarse en tres vías: amplifica las órdenes corporales a través del gesto (rangos y mercurios), la acción manual (botones y anillos) y la voz (micrófono). Este poder que amplifica la acción del cuerpo modulando los diferentes medios de representación, trasciende su sentido original de instrumento para profundizar en el terreno de la percepción y la experiencia. Sin lugar a dudas las interfaces aumentan nuestra percepción del mundo, dilatan nuestra experiencia y amplían nuestros conocimientos (Antúnez, 2005).

Lo que sí aparece por primera vez en *Cotrone* es el empleo de la realidad aumentada. La imagen en tiempo continuo captada por la telecámara se sobreimprime con elementos virtuales para una creación mixta en tiempo real. Una hibridación que representa un innovador aspecto en cuanto al espacio escénico, ya que las interfaces que hemos visto hasta ahora se justifican como puente entre el actuante y la computación para activar los efectos sensibles. Con la realidad aumentada, la funcionalidad se expande y adquiere un carácter simbólico con capacidad narrativa.

Este recurso se utiliza en diversos momentos de la obra, pero quizá sea en la narración del viaje del Conde (la escena XIII) donde se aprecia el efecto de duplicación con mayor claridad. En este caso, la cámara capta la realidad inmediata del presentador leyendo una postal supuestamente enviada por el personaje. La apariencia inmediata se proyecta en la pantalla, y queda amplificada mediante la suma de la animación del Conde transitando por el paisaje de la postal. El plano virtual de la animación interactúa con el plano real construyendo una narración en sí mismo. Este fenómeno *cross media* implica, entonces,

que el espectador se sitúe ante tres niveles de percepción: la presencia escénica, la agencia en la pantalla y una última que se da en la juxtaposición y convivencia de ambas.

Mediante este proceso, se amplifican las capacidades del espacio físico real, pero también las del virtual. Además, desde el punto de vista estético encontramos una peculiaridad significativa en el juego de los opuestos: el rizo de imágenes virtuales que crea la realidad aumentada se contrapone a la presencia inmediata de la escena. Y así, mediante el contraste, se produce una suerte de énfasis en lo matérico, en lo vivo.

Mediante las tecnologías digitales interactivas, las capacidades corporales del actuante se ven amplificadas por el hecho de poder repercutir sobre las transformaciones espaciales. Sin embargo, la intención de la interacción va más allá del control de los efectos sensibles.

La dinámica de *feed back* y la relación sostenida con el medio propician un espacio con la libertad y la amplitud suficientes como para permitir la multiplicidad de planteamientos acerca de una cuestión o un problema. Y es que la complejidad del mundo actual se opone a la idea de orden lógico y, por tanto, a una totalidad que pueda ser representada. Como si se tratara del juego infantil del «si fuera...», la visión poliédrica de Antúnez se propone como una opción de entendimiento plausible. En este sentido, la mediación de la interacción digital induce a un ejercicio espacial con capacidad de negociar, de dialogar con lo real. Esta voluntad de afrontar la cuestión desde una perspectiva holística implica también el interés por la diversidad de lenguajes. Marcellí Antúnez parece llevar al ámbito tecnológico la necesidad artoudiana de crear el significado por la condensación de elementos significantes (emancipándose del dominio del texto), que el autor de *El teatro y su doble* esbozó ya en los años treinta. Más allá de la patente intencionalidad del creador, hay que tener en cuenta que los medios digitales interactivos son, de por sí, un fenómeno *cross media* que utiliza diversos canales expresivos y que, por tanto, trabaja en favor de la disolución de las barreras artísticas.

No obstante, pese a la amplia paleta de plataformas digitales, el papel de la tecnología en la obra de Marcellí Antúnez no es el de la sorpresa o el lucimiento del artificio, sino la apuesta por un lenguaje común para con un «espectador 2.0.». Lo computacional, en *Cotrone*,

es una herramienta relacional y discursiva para tratar un tema recurrente en la trayectoria artística de este autor: el papel del arte en nuestra sociedad. Particularmente en esta obra, el papel del teatro.

Como público, el teatro nos ofrece la posibilidad de ingresar en otros mundos ficticios, en otras realidades que remiten a un «afuera». La escenografía es la plataforma que sustenta esa ilusión y por un tiempo determinado vivimos otras vidas, en otros lugares. El problema es que la escenografía como tal pierde su lugar si esto no sucede, si se apela a la presencia (y a la conciencia de presencia del espectador en tanto espectador) en un acontecimiento escénico. Cuando la ilusión se anula, cuando no existe metáfora espaciotemporal, cuando el espacio genera una realidad inédita relacionada únicamente con lo que está aconteciendo en vivo... la identidad convencional del espacio escénico (y sobre todo del concepto de escenografía), se ve puesta en jaque.

Hemos podido ver cómo la formulación escénica de *Cotrone* trasciende los límites de lo representacional diluyendo el tradicional desarrollo en paralelo de la escenografía y el resto de la puesta en escena. La sistematurgia en *Cotrone* asegura la libertad en la articulación de unas micronarraciones meticulosamente engarzadas. La puesta en escena crece a base de sucesivas secuencias de interacción con el entorno, escapando a un mecanismo semiótico que necesita reducir la obra a un lenguaje estructurado para extraer su sentido. La importancia de la lectura desde su desenlace final retrocede ante la creciente necesidad de una estética de lo performativo, que considere los elementos relativos a la actualidad escénica. La comprensión global requiere ahora «entender lo que ocurre en ese lugar de la “actuación” y cómo se desarrolla, y sobre todo la importancia —y la responsabilidad— para todo ello de quien está delante, el hombre-espectador, presente físicamente, mirando y sintiendo lo que pasa» (Cornago 2011, 9).

En consecuencia, el espacio no se rige tampoco por una línea formal progresiva, sino que se expresa por momentos que nacen y mueren ante nosotros, en aparente desorden, como imágenes desencajadas de un gran grupo polifilético. Es en este carácter procesual, en este constante estar haciendo, donde reside la diferencia para con un procedimiento escenográfico convencional. La escena mediada por las tecnologías digitales interactivas, más que una nueva tipología de espacio escénico, debería considerarse como una alternativa de

modus operandi. No se trata ya de un estilo que se oponga a otro/s preexistente/s, sino que afronta la construcción escénica con otra metodología. Una consideración del espectáculo que difumina las barreras entre narración, acción y espacio escénico, fusionándolo en un todo simbiótico que se desarrolla al unísono tanto en el proceso creativo como en el acto de presentación. La escena se convierte en un espacio de operaciones inmediato, que no busca un producto acabado sino un acontecimiento vivo y abierto. Una experiencia única anclada a un lugar y un tiempo compartidos, que es al fin y al cabo, la esencia final del teatro.

Referencias

- Antúnez Roca, M. 2005. *Sistematurgia*. <http://marceliantunez.com/texts/sistematurgia/> (consultado el 10/11/2012).
- . 2009. *Membrana. Génesis, satélites y episodios*. En M. Antúnez Roca, *Metaembrana*. (Catálogo de la instalación *Metaembrana*). Barcelona: Panspermia et. al.
- . 2010. *Cotrone*. (Auditori de la Mercè, Girona. 2/12/2010).
- Armengol, D. 2009. *En tierra de nadie*. En M. Antúnez Roca, *Metaembrana*. (Catálogo de la instalación *Metaembrana*). Barcelona: Panspermia et. al.
- Breyer, G. 2005. *La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico*. Buenos Aires: Infinito.
- Cornago Bernal, O. 2011. «En torno al acontecimiento escénico». En E. Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.
- Pirandello, L. 1990. *Els gegants de la muntanya*. Trad.: Xavier Romeu. Barcelona: Fundació Teatre Lliure.

Une passion de Bach en mouvement. Hybridation et choralité dans *Pitié!*, d'Alain Platel and Fabrizio Cassol

SERGE DAMBRINE *Université d'Évry Val d'Essonne*
 Universitat Autònoma de Barcelona

Summary: In 2008, Les Ballets C de la B presented *Pitié!*, by Alain Platel, after Bach's *St. Matthew Passion* (1729). Two years after the creation of *vsprs*, a show adapted from Monteverdi's *Vespers of the Blessed Virgin*, the Flemish choreographer, a prominent figure of the Belgian «boom» in the 1980s, joined forces again with jazzman Fabrizio Cassol, staging this time the Leipzig cantor's masterpiece.

Initially trained as a remedial educationalist, Alain Platel was fascinated by the hysterical body. He has been described as a choreographer of the outcast, a virtuoso of suffering, an esthete of the ordinary, a master at orchestrating differences. He himself coined the term «bastard dance» to qualify his art, implicitly inviting us to examine his work in relation to expressive borders. *Pitié!* is itself a hybrid piece in many regards, and the purpose of this paper is to analyse it as such, with a special emphasis on its choral aspects, both vocal and danced.

Historically, many choreographers and directors have wished to stage Bach's Passions. To state a few, Georges Balanchine directed the *St. Matthew* (1943), Pier Luigi Pizzi, later Yuri Lyubimov and Christian Pöppelreiter, and recently Robert Wilson the *St. John* (respectively, 1984, 1985 and 2007).

Staged one year after Wilson's version, *Pitié!* demonstrates a very different type of approach. Platel did not limit himself to applying his own theatre aesthetics to Bach's work. Together with Cassol, they submitted the piece to «a sort of strip-tease»: the Evangelist role disappeared together with his recitatives, some of the remaining numbers were left apart and others redistributed between three lyrical soloists and a chorus formed of C de la B dancers. On this basis, Fabrizio Cassol adapted and re-orchestrated the original score in a jazzy and worldly music style, aiming at «[exposing] the innermost part, the "guts" [of the biblical narrative]», in Platel's own words.

It follows that nearly all vocal parts in *Pitié!* are performed by three main characters: The Mother, The Son and The Soulmate, another female character. Other musical movements, solo or group numbers in Bach's original, are left to the chorus. The length of the new piece is somewhat less than two hours (i.e., nearly a third less than the original).

In order to examine the dramatic structure designed by Platel and Cassol, we first evaluate to what extent their piece stands out as a hybrid dramatic form. The integration of traditional stage disciplines (dance, theatre and singing), and formal categories inherent to the bachian oratorio (recitative, arioso and aria, commentary and *turba* choruses, choral and grand chorus) into a necessarily impure scenic experience are explored.

Furthermore, based on the study of three sequences from the show, we examine how the choreographer has conveyed, as well as transformed, the relationship between the

individual and the group, hence emphasizing and extending some of the baroque aspects present in Bach's work.

Finally, at the frontier of the profane and the sacred, we question the political meaning of a work that seems essentially dedicated to pain and suffering, as well as Platel's ability to unveil «the inside of things» and renew the sacredness of the *St. Matthew Passion*, without making «a religious show».

Keywords: Sacred music, Passion, Ritual, Hybridisation, Chorality

Mots-clé: musique sacrée, passion, rituel, hybridité, choralité

En 2008, Les Ballets C de la B présentèrent *Pitié!*, d'Alain Platel, d'après la *Passion selon St Matthieu* de Jean-Sébastien Bach (1729). Deux ans après la création de *vsprs*, spectacle adapté des *Vêpres de la Vierge* (2006) de Claudio Monteverdi, le chorégraphe belge s'alliait de nouveau avec le musicien de jazz Fabrizio Cassol pour porter à la scène un chef d'œuvre de la musique sacrée.

Curieusement, le thème de *Pitié!* semble renouer avec celui du tout premier spectacle de Platel, *Stabat Mater* (1984). A l'époque, le chorégraphe, qui allait devenir un acteur majeur du «boom belge» de la danse dans les années 80 et 90, démontrait déjà une grande «capacité d'émouvoir et de dépayser tout à la fois» (Verstockt 2010, 4). La fin de l'ère Béjart exposait la scène chorégraphique belge à de nouvelles influences, en particulier celle de la danse postmoderne américaine. De nouveaux festivals apparurent, et de jeunes chorégraphes surent séduire un public ouvert et friand de découvertes.

Né à Gand (1956), Platel provient d'une famille néerlandophone, en dépit de son nom. On pourrait examiner comment il répond à la question de l'expression d'une scène et d'une dramaturgie «nationale» flamande. Il s'est d'ailleurs exprimé à ce sujet:

Les Flamands ont été colonisés durant plus de mille ans; nous avons été hollandais, anglais, autrichiens, allemands, français, etc. De ce fait, nous avons développé une grande capacité d'adaptation, et peut-être une plus grande ouverture d'esprit. [...] Du fait de cette longue période de colonisation sous des couleurs toujours différentes, les Flamands ont encore aujourd'hui des difficultés à se définir eux-mêmes. [...] Il y a toujours eu un *crossover*, une influence extérieure, ils n'ont jamais eu peur de réemployer tout ce qu'ils voyaient (Klett 2007, 29).

Platel, qui a forgé le terme de «danse bâtarde» pour qualifier son art, nous invite cependant à étudier son travail en relation avec les frontières expressives.

A ce sujet, on rappellera que le chorégraphe a abordé les arts de la scène par l'apprentissage du mime, à l'âge d'onze ans. Adulte, il choisit le métier d'orthopédaagogue, qu'il exerça auprès d'enfants handicapés avant de se former à la danse contemporaine auprès de Barbara Pearce, professeur à Évry. Celle-ci l'embaucha ensuite dans sa compagnie durant un an. De retour à Gand, il apprit la chorégraphie en autodidacte, avec sa sœur et un ami. En 1984, il fonda Les Ballets C de la B (pour Les Ballets Contemporains de la Belgique), dont le nom constitue un pied de nez aux Ballets de Flandre, référence de la danse institutionnelle en Belgique néerlandophone. *Stabat Mater* en fut la première production.

Le gantois a développé sa propre voie dans la danse-théâtre, avec des spectacles où la danse et le théâtre rencontrent la musique et le cirque. A cet égard, il brouille les limites des disciplines scéniques: son terrain de jeu est l'interartistique, notion définie comme «la rencontre de plusieurs arts à l'intérieur de la représentation théâtrale ou de la performance» (Pavis 2001, 14). Il choisit ses interprètes projet par projet, recherchant la plus grande variété expressive d'ensemble. Il fait appel à l'improvisation collective pour produire les matériaux kinesthésiques les plus divers, qu'il sélectionne et monte par la suite. Loin de revendiquer la fonction du metteur en scène, il y est venu par nécessité, faisant preuve de qualités de catalyse créative et d'une faculté de susciter le consensus que ses interprètes reconnaissent. Amateur de musique baroque, il l'emploie dans ses spectacles, n'hésitant pas à marier Bach avec Prince, comme dans *Iets op Bach* (1998). Souvent, il retravaille la musique originale, collaborant avec différents musiciens: Dick van den Harst (*La Tristeza Complice*, 1995, d'après Purcell), Sylvain Cambreling (*Wolf*, 2003, d'après Mozart) ou Fabrizio Cassol (*vsprs*, 2006, d'après Monteverdi).

Avec *vsprs* et *Pitiél*, Platel, dont l'œuvre répond d'abord à des préoccupations socio-politiques, aborde un domaine plus intérieur, le sujet religieux. Dans le second spectacle, il a livré son interprétation de la compassion.

Pitié!, *forme hybride*

On sait qu'à partir du ^{xv}^e siècle, les offices liturgiques célébrant la Passion du Christ se sont enrichis: le texte évangélique, jusqu'alors chanté et psalmodié par un seul chantre, s'est augmenté de passages de foule à caractère polyphonique. En Allemagne luthérienne, la forme de la Passion oratoriale ou oratorio-Passion (le terme oratorio est souvent omis) s'impose aux ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles: en général, elle combine un petit nombre de personnages (un évangéliste, narrateur chantant, quelques solistes acteurs de l'action biblique) et un chœur qui incarne la foule, la *turba*. S'ajoutent au texte biblique des numéros «modernes», composés sur des textes poétiques et confiés aux solistes ou au chœur selon les cas. Bach, cantor de Saint Thomas de Leipzig, adopte cette forme de Passion liturgique (présentée dans le cadre de l'office des Rameaux ou du Vendredi Saint) dès sa première Semaine Sainte (1724). Il la portera à son apogée dans sa *Passion selon Saint Matthieu* (1727-1736).

La *Saint Matthieu* se singularise, entre autres, par le nombre de solistes (13) et le dédoublement du chœur et de l'orchestre, qui permet de «placer l'auditeur au centre de la musique» (Vincent-Lancrin 2009, 678). Sa structure dramatique est triple: on trouve d'abord l'*Évangile* de Matthieu dans ses versets ^{xxvi}, 1 à ^{xxvii}, 66 (depuis la décision de tuer Jésus jusqu'à sa mise au tombeau). S'insèrent autour des versets bibliques les textes libres écrits par Christian Friedrich Henrici, dit Picander, et confiés aux solistes (sous forme d'aria) ou à l'ensemble (sous forme de chœurs, à caractère de commentaire), et une série de chorals luthériens à caractère méditatif ou moral. En termes de dramaturgie musicale, Bach exploite de manière relativement équilibrée les trois grandes formes qui composent la Passion liturgique: récitatifs, parties madrigalesques (pour solistes et/ou chœurs) et chorals. La *Passion* dure trois heures environ; l'office pour lequel elle est composée dure entre quatre et cinq heures, le sermon du pasteur s'insérant entre l'arrestation de Jésus et sa comparution devant le Sanédrin (^{xxvi}, 56-57).

Historiquement, de nombreux chorégraphes et hommes de théâtre ont voulu mettre les *Passions* de Bach en scène. Pour en lister quelques-uns, George Balanchine dirigea la *St Matthieu* (1943), Pier

Luigi Pizzi, puis Iouri Lioubimov et Christian Pöppelreiter, et plus récemment Robert Wilson la *St Jean* (respectivement, 1984, 1985 et 2007).

Monté un an après la version de Wilson, le spectacle *Pitié!* tient pourtant d'un exercice très différent. De fait, Platel n'envisage pas la mise en scène traditionnelle du drame chanté. En 2005, alors qu'il présentait *Wolf* au Festival d'Avignon, il disait: «Ça ne m'intéresse pas de recréer des opéras: ils sont vieux, leur manière de raconter des histoires ne parle plus. Ce qui me passionne, en revanche, c'est de trouver le lien entre la musique de Mozart, sa rage et celle de mes interprètes» (Vignal 2003). Pour jeter ces ponts à travers le temps, le chorégraphe se donne des libertés avec l'œuvre originale.

De fait, dans *Pitié!*, le spectateur familier de la musique sacrée est mis sous tension. D'emblée, il comprend qu'il assiste à une interprétation qui s'oppose à la pratique traditionnelle, celle qui épouse et respecte les codes liturgiques. Il perçoit une sorte de mélange des genres, un conflit entre l'œuvre musicale et son traitement spectaculaire. La narration biblique est remplacée par une action caractérisée par l'anormalité et le quotidien, mêlant les éléments sémiologiques du récit pascal à d'autres éléments à l'hétérogénéité criante — ils évoquent la souffrance extrême et son pendant érotique: le désir de l'autre, le plaisir du toucher.

Si l'on examine la structure dramatico-musicale, on observe que les catégories formelles propres à l'oratorio bachien (récitatif, arioso et aria, chœur de commentaire et chœur de foule, choral et grand chœur) ont été fondues dans une nouvelle architecture constituée de mouvements purement instrumentaux (entre autres, la première et la dernière séquence), de mouvements vocaux avec accompagnement instrumental (en solo, duo ou trio), de mouvements vocaux a cappella (chorals, duo dissonant des femmes sur «Jesu» et mélodie arabe) et de séquences de silence. Les principaux thèmes musicaux subsistent, ce qui permet au spectateur averti de reconnaître les numéros bachiens réemployés et leur caractère original selon les trois grandes catégories (récitatif, partie madrigalesque ou choral). Il résulte de ce traitement la sensation d'une continuité entre Bach et Cassol. Pourtant, la partition résultante (commercialisée à part comme bande originale) constitue bien un hybride, une forme robuste de *crossover* musical.

Pitié!, *structure chorale*

Dans la *Saint Matthieu*, trois grands types de numéros reviennent aux chœurs: les parties de *turba*, les chœurs de commentaire (dont deux grands chœurs qui introduisent et concluent l'œuvre) et les chorals (dont un premier que Bach «interpole» dans le chœur introductif, et un autre qui conclut la première partie de manière magistrale, avec un caractère concertant atypique de cette forme). Dramatiquement, on peut rattacher les arias et ariosos aux formes chorales, dans la mesure où le chanteur soliste figure un étranger à l'action, un contemporain qui exprime, avec le recul du temps, «sa compassion ou son espérance, sa douleur devant les tourments de Jésus ou face à la “trahison” de Pierre, sa confiance en la résurrection» (Macia 2006, 99). On pense au choryphée s'exprimant pour le chœur. D'ailleurs, l'usage par lequel on confiera un rôle biblique à un interprète dédié n'existe pas encore au temps de Bach: les chanteurs solistes sont issus des chœurs.

Platel a contruit sa pièce sur le thème de la compassion. Ce n'est pas seulement une direction thématique pour le travail d'improvisation de ses danseurs; c'est un choix dramaturgique par lequel il exclut de la narration les bourreaux et centre le spectacle sur les victimes. De fait, la foule en mouvement, la foule en colère, la *turba* au sens des Passions, est hors sujet dans *Pitié!*. Seul subsiste l'ensemble formé par «le fils, la mère et la fille» (noms qui figurent au programme) et, pourrait-on dire, s'agissant des danseurs et musiciens, «les proches». On verra ci-après que ces rôles sont caractérisés sans référence explicite à la narration biblique.

En outre, Platel a supprimé le rôle de l'Évangéliste. Il n'y a donc pas de narrateur de l'action biblique à proprement parler. Ce parti pris ne surprendra pas pour un chorégraphe: l'expression dansée, le mouvement se suffit à lui-même. Toutefois, il participe d'une option dramaturgique généralisée: l'action biblique *stricto sensu* n'est pas représentée dans *Pitié!* Ce n'est qu'un commentaire que nous verrons en scène, le résultat d'un travail d'improvisation et de direction scénique sur le thème de l'abandon et de la perte de soi, et plus généralement de la souffrance face au rejet, à la violence et à la mort. Le texte biblique est réduit à l'essentiel: quelques versets, paroles de Jésus énoncées par le fils. Le chanteur qui joue le fils et porte un tee-shirt de style kitsch à

l'effigie du Christ ne joue pourtant pas Jésus: il représente seulement «l'agneau immolé», selon la symbolique chrétienne. La fille, double féminin du fils d'après le programme, l'accompagne dans son geste d'abandon de soi. Quant à la mère, elle incarne la compassion; c'est elle qui mènera l'action à son terme.

S'agissant des rapports entre l'individu et le chœur, on reconnaît dans *Pitiél* les traits structurels des Passions baroques en général et, en particulier, de la *Saint Matthieu*. Ainsi, les trois chanteurs solistes s'apparentent bien aux protagonistes d'une Passion, tandis que les danseurs forment une sorte de chœur qui passe de «l'unisson» à «la polyphonie» selon la composition chorégraphique; les deux groupes, bien que distincts, partagent un même espace et se mêlent dans certaines séquences d'ensemble, soit par le mouvement, soit par le chant. Platel subdivise et recompose sans cesse son chœur en disposant solos, pas de deux et ensembles synchronisés de manière séquentielle ou parallèle. Par ailleurs, les danseurs se détachent parfois de la compagnie pour parler au spectateur, s'exprimant en solo dans un orifice qui figure un confessionnal par sa situation spatiale — confessionnal piégé en l'occurrence puisque les paroles sont captées, amplifiées et retransmises au public par un dispositif de sonorisation. Enfin, l'orchestre, disposé sur un plancher surélevé, constitue encore une sorte d'extension du groupe des interprètes: parfois ses membres chantent avec lui un choral; d'autre fois, l'un des musiciens (Magic Malik) se déplace vers la scène pour chanter une variation dans un style de mélodie arabe.

Nous fonderons notre analyse de la choralité, entendue comme la qualité plurielle ou polyphonique du discours (Fix et Toudoire-Surlapierre 2009), sur l'étude de trois séquences de la pièce.

Le commentaire silencieux: «Kommt, Ihr Töchter»

Dans la première partie du spectacle, la posture du chœur (danseurs) et des protagonistes (chanteurs) est celle d'une communauté aux abois devant la souffrance et la mort à venir — la mort de l'un d'eux. Les danseurs transposent l'action biblique dans leur langage. Quant aux tableaux humains qui, un peu plus tard, figureront des groupes d'hommes aux abois, ils reflètent la posture générale du spectacle:

l'action évoque et commente par la poésie une narration première que le spectateur connaît et partage.

C'est ainsi que la première séquence de *Pitié !* commence par des soupirs dans le noir, puis la lumière se fait: on aperçoit côté cour un groupe de trois personnes assises à une table et onze danseurs assis sur un long banc. Les danseurs sont prostrés, dans une attitude mortifère. Soudain, dans une sorte d'éruption, l'un d'eux (Romeu Runa) s'exclame: «Let the world become flesh!». A cette parole presque hurlée s'enchaîne la longue pédale de basse du motet bachien (premier chœur et premier mouvement de la *St Matthieu*), «Kommt, Ihr Töchter, helft mir klagen, sehet den Bräutigam, seht ihn als wie ein Lamm» transformé en séquence instrumentale. Un long solo dansé s'ensuit sur le motif du mouvement obsessif et incontrôlé, de la pulsion de vie. Le danseur (Matthieu Desseigne) vient de l'un à l'autre dans une séquence comprenant de multiples acrobaties, enjoignant chacun des interprètes à sortir de sa prostration ou de son attente oisive.

Le rapport du soliste au chœur est ici très clair. Il se distingue des formules bachiennes par l'individualité que maintient chacun des danseurs au sein de l'ensemble choral. On notera aussi la passivité du chœur des danseurs face au soliste, passivité qui s'atténue à la fin de la séquence.

Le commentaire madrigalesque polyphonique: «Du lieber Heiland du»

Il s'agit d'une déploration chez Bach. Chez Platel, la mère s'adresse au fils pendant que le chœur des danseurs se tourne vers le public, dans un mouvement de dos particulièrement expressif. Pliés en deux dans le plan frontal, ils s'avancent vers l'avant-scène, présentant leurs dos nus. Leurs mains ballottent au sol dans une lente oscillation, une glissade. Peu à peu, ces dos en action prennent des consistances animales étranges: chenille ou scarabée...

Devant les solistes, un pas de deux se termine. Les deux danseurs se fondent peu à peu dans la chorégraphie d'ensemble. Le chœur est divisé dans l'action et dans l'espace avec deux actions parallèles, sans rapport avec l'action des personnages. On est dans un type de choralité plus contemporain, plus rhapsodique. On trouvera de nombreux

exemples d'une telle subdivision, dispersion du chœur, créant des formes chorales souples, parfois chaotiques, dans laquelle les personnages se meuvent librement parmi les choreutes.

Le choral, la distanciation:

«O Haupt voll Blut und Wunden»

Platel et Cassol ne conservent que trois chorals: «O Haupt voll Blut und Wunden» (chanté une première fois, fredonné et sifflé une deuxième), «O Mensch, bewein dein Sünde groß» (le choral massif, «figuriert Chor» selon la nomenclature bachienne, qui conclut la première partie de la narration biblique dans l'œuvre originale) et enfin «Wer hat dich so geschlagen», chanté en alternance avec une variation en forme de mélodie arabe par le flûtiste déjà cité. L'importance du choral dans les Passions de Bach, en particulier dans la *Saint Matthieu*, est donc considérablement minorée.

Il s'agit des seules séquences où les danseurs chantent avec les solistes, en polyphonie à quatre voix, *a cappella*. Dans la reprise fredonnée du premier choral, ce sont d'ailleurs les musiciens qui se joignent aux chanteurs, les danseurs étant trop engagés physiquement pour le faire.

Il est intéressant de constater que le premier choral chanté par tous, «O Haupt voll Blut und Wunden», s'insère entre deux séquences d'action à fort engagement physique: d'une part, le numéro précédent où les danseurs présentent leurs dos nus sur le solo de la mère tiré du récitatif «Du lieber Heiland du»; d'autre part, une séquence de tableaux vivants sur un solo tiré de l'aria «Buß und Reu» qui suit immédiatement dans la *Saint Matthieu*. Le choral intercalé offre un temps de pause, durant laquelle les interprètes semblent délaisser leur présence scénique et se mouvoir sur un mode quotidien. Il y a bien prise de distance par rapport à l'action, détente entre deux séquences de mouvement.

Toutefois, dans les séquences de chorals qui suivent, cet aspect de distanciation se fait plus diffus: l'action ne cesse pas véritablement et les interprètes conservent sans discontinuer la même qualité de présence scénique. Platel et Cassol jouent sur ces numéros de transition pour imprimer une sensation d'accélération (dans le cas de «O

Mensch, bewein dein Sünde groß») ou, au contraire, de suspension de l'action (dans le cas de «Wer hat dich so geschlagen»).

La forme du choral luthérien semble donc féconde sur le plan dramaturgique, bien que Platel et Cassol l'aient peu employée.

Pitié!, aspects politiques et spirituels

Aspects politiques

Betty Mercier-Lefèvre, dans un article consacré aux rituels dans la danse contemporaine, rappelle que «l'univers favori d'Alain Platel consiste à conjuguer les différences et surtout mettre en scène les exclus, des personnages "hors normes", des adultes et des enfants étranges, bref tout ce qui concerne la marge de notre société» (1999, 3). Analysant *Iets op Bach*, elle estime que le spectacle illustre différents éléments participant aux rituels de rapport au corps dans la danse contemporaine: entre autres, la déconstruction du réel, c'est-à-dire le procédé de création par combinaison parallèle et montage en série d'éléments performatifs et scénographiques disparates. Citant Michel Maffesoli et son concept de «baroquisation du monde», elle observe que cette déconstruction du réel permet d'alléger le fardeau des valeurs productivistes et progressistes dans la société postmoderne (Mercier-Lefèvre, 1999). Dans ce sens, on pourrait dire que le réel social de Platel, c'est le chaos, le brouhaha et l'éruption, l'attente, l'errance et l'orgie festive qu'on trouve dans *Pitié!*, ainsi que cette anormalité omniprésente qui semble appelée à faire norme.

Si le sujet de *Pitié!* est la compassion, la figure principale du spectacle est la victime et son motif dominant la souffrance. Le bourreau, le persécuteur, en est pratiquement évacué. Quel est le sens politique de cet escamotage, du spectacle dans son ensemble? Un élément de réponse nous est fourni dans la deuxième séquence du spectacle, telle qu'examinée plus haut. Dans le mouvement des «dos animaux», les danseurs, vêtus très ordinairement (ils portent souvent une tenue de travail ou de sport), commencent par se courber face au public. Bientôt le haut de leur vêtement se détache de leur taille et tombe sur leur tête, puis sur leurs poignets, mettant les dos à nus. Ils se présentent ainsi aux spectateurs, dos offert, tête pendante, sans protec-

tion, comme si le public avait l'autorité de les faire plier ainsi, le pouvoir de les punir, de les corriger, de les lacérer. Dans ce mouvement de pelviflexion, le bassin disparaît dans l'obscurité: seul demeure le haut du corps renversé. Les mains, les poignets, se saisissant du vêtement tombé à terre, en essuient le sol par oscillations mécaniques comme à l'aide d'une serpillière. On pense à l'esclavage, à la domesticité, à la domestication...

S'agissant de ce mouvement du spectacle, le message semble clair: l'opresseur, c'est le public, celui qui ordonne et qui jouit. En paraphrasant Sartre, «l'enfer, c'est le spectateur». Et en paraphrasant Marx, son corollaire poétique, c'est que la victime est un animal pour le spectateur, l'homme une brebis pour l'homme... A ce sujet, Mercier-Lefèvre envisage bien que Platel mette en scène «la fracture sociale»; mais, poursuit-elle,

Le propos de Platel ne se limite pas à dénoncer les forces sociales à l'œuvre dans notre société contemporaine. Certes, il souligne la difficulté des relations humaines, mais pour mieux révéler la logique paradoxale de notre humanité, ce qui touche au sens de «notre être-ensemble» et à notre essence. Et cette «monstration» est toujours teintée d'ironie, d'une jubilation proche de la tradition de la farce et du grotesque (Mercier-Lefèvre 1999, 7).

Aspects spirituels

Sans doute faut-il noter, s'agissant des aspects spirituels du spectacle, que l'œuvre originale, dans ses aspects sacrés, est globalement respectée. Certes, Platel supprime le rôle de l'Evangéliste, gomme la narration biblique (explicite chez Bach) et rebaptise les trois rôles principaux: La Mère, Le Fils et La Fille, ce sont des hommes, non pas des personnes saintes. Pourtant, on ne peut nier que l'œuvre originale, et donc la narration qui la charpente, est présente tout au long du spectacle. Dans les tableaux vivants, on sent une référence explicite à la Via Dolorosa, même laïcisée. Lorsque la fête se termine et que chacun semble s'endormir dans une attente pesante, on sent venir le moment où Pierre reniera Jésus. Lorsque la mère brandit la hâche et, subitement, la plante dans la table, la mort du Christ est clairement symbo-

lisée, et le tremblement de terre qui s'ensuit, selon le texte biblique, est figuré par la secousse des cintres qui remue violemment les lumières.

Pourtant, les aspects profanes du spectacle saisissent le spectateur dès la première séquence. Dans le programme du spectacle, Platel indique qu'il cherche à «dévoiler l'intérieur des choses». Dans ses entretiens avec Renate Klett, il fait référence à Pasolini et à son *Évangile selon saint Matthieu* (1964):

J'ai été élevé catholique et, bien que je ne pratique pas, c'est profondément ancré en moi. Une éducation catholique, ça marque pour toute la vie. Je voudrais bien croire que je monterai au ciel si je vais régulièrement me laisser fondre une hostie dans la bouche —ce serait facile, mais on vit à une époque où on se l'interdit. Mais ce film de Pasolini, *L'Évangile selon saint Matthieu*, a été une révélation pour moi. Parce qu'il montrait le Christ comme un homme, pas comme un être divin. Cela m'a sauté aux yeux, j'ai pu m'identifier à lui (Klett 2007, 81).

De fait, les corps ne sont pas montrés en rapport avec une logique d'ordre, des critères de beauté. Il s'agirait plutôt d'une «esthétisation de l'ordinaire» (Mercier-Lefèvre 1999, 6), organisée dans une sorte de rituel de passage dont le public est l'invité. Ainsi, les interprètes nous présentent leurs corps dans leur individualité, leur nature humaine, «à l'image de Dieu» et pourtant criante d'imperfection. Comme par un jeu de miroirs déformants, le public reconnaît sa propre anormalité aux traits tantôt grotesques, tantôt insignifiants.

La force de Platel est de susciter les liens entre les interprètes et de les orchestrer dans la trame spectaculaire. Ces liens, et en particulier les liens entre ses danseurs, le public les ressent. Il y trouve des moments de vérité intense, il est tenté de les suivre et de franchir le miroir, comme la petite Alice de Lewis (Mercier-Lefèvre 1999, 8). Et la posture chorale des danseurs nous aide, spectateurs, à relire l'œuvre de Bach, à reconsidérer la liturgie sous un angle radicalement différent.

Conclusion: la frontière du profane et du sacré

Revenons un instant à ce vif embarras que le spectateur de culture judéo-chrétienne peut ressentir à la vue des premières séquences du spectacle, celles où, pour la première fois, les corps se dénudent, se touchent et se rehabillent dans un mouvement qui semble anodin, quotidien, alors que tous les signes de l'anormalité nous parviennent: souffrance extrême, pathologie psychique, etc.

On peut considérer, comme Gilles Cantagrel, que la dramaturgie musicale de Bach se suffit à elle-même, que toute tentative de mise en scène de ses *Passions* est vouée à la redondance, à l'imitation inutile (Cantagrel 2008, 142–143). C'est la principale critique que l'on peut faire de la mise en scène de Bob Wilson déjà citée. Platel et Cassol, en retranchant une grande partie des parties vocales solistes et polyphoniques qui semblent si caractéristiques des *Passions* de Bach, répondent à cet enjeu. Il s'agit bien de retrancher pour ajouter (*less is more*), et c'est un des sens du mot de *strip-tease* que Platel emploie pour qualifier le travail de Cassol sur la partition originale.

Pensant au *strip-tease*, action érotique ritualisée, on pense aussi à l'analyse d'Anne Ubersfeld sur la réécriture scénique des classiques du théâtre: la cérémonie, le rituel, permettent de tirer une œuvre classique de son passé. Ubersfeld cite à ce propos le travail de Jerzy Grotowski (en particulier sa mise en scène du *Prince Constant*) qui «au moins au départ visait à éterniser les œuvres [classiques] en fonction d'un intemporel physique et gestuel, mais aussi en fonction d'un rituel imaginé-reconstruit». Dans *Pitié!*, Platel reconstruit bien des rituels tirés du quotidien (la chair, la névrose, la prison) qui montrent la permanence «moderne» possible de la *Passion selon St Matthieu*, son «usage pour nous». Les deux «modes de permanence» qu'identifie Ubersfeld, s'agissant du *Prince Constant*, résonnent aussi à l'endroit de *Pitié!*: «la permanence du corps et cette universalité de cauchemar qui est celle des gestes conjoints de la torture et de l'abandon, du persécuteur et du persécuté» (Ubersfeld 1978, 189).

Enfin, le recours au «corps» et au «cauchemar» tirent l'œuvre originale hors du champ sacré, ce qui la met en quelque sorte sous tension. A ce sujet, Thomas Richards, acteur et très proche collaborateur de Grotowski, traçait dans un atelier d'interprétation récent deux voies

possibles pour porter à la scène une œuvre sacrée: l'exagération à l'extrême du caractère religieux original, ou son escamotage radical par un contre-pied qui peut, dans le cours de l'action, jeter une lumière nouvelle sur l'original, renforçant par contraste son caractère sacré. Dans *Pitié!* de Platel, les rituels très profanes d'un certain quotidien paraissent bien, à ce point de l'analyse, former les pivots dramatiques du spectacle. C'est par ce détour que le chorégraphe rend la sacralité de la *Passion selon Saint Matthieu*.

En ce sens, la véritable frontière qu'abordent Platel et Cassol, le véritable pont qu'ils parviennent à jeter dans l'univers dramatique de la musique et de la danse, c'est ce rapport fructueux (si dissonant pourtant) du sacré et du profane.

Références

- Cantagrel, G. 2008. *De Schütz à Bach. La musique du Baroque en Allemagne*. Paris: Fayard.
- Fix, F. et F. Toudoire-Surlapierre, dirs. 2009. Introduction. *Le chœur dans le théâtre contemporain (1970–2000)*. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon.
- Klett, R. 2007. *Nahaufnahme Alain Platel. Gespräche mit Renate Klett*. Berlin: Alexander. Extraits traduits par mes soins.
- Macia, J.L. 2006. *Johann Sebastian Bach*. Arles: Actes Sud.
- Mercier-Lefèvre, B. 1999. «La danse contemporaine et ses rituels. L'exemple d'un spectacle d'Alain Platel». *Corps et culture* 4. <http://corpsetculture.revues.org/607> depuis le 24/9/2007 (consultation du 26/1/2012).
- Pavis, P. 2001. «Les études théâtrales et l'interdisciplinarité». *L'Annuaire Théâtral: Revue Québécoise d'Études Théâtrales* 29: 13–27.
- Übersfeld, A. 1978. «Le jeu des classiques». Dans J. Jacquot, dir. *Les Voies de la création théâtrale*, vol. VI, 181–192. Paris: CNRS.
- Verstockt, K. 2010. «L'émergence dans la création chorégraphique: le boom belge des années 80–90». *Prospero European Review* 1. <http://www.prosperto-theatre.com/en/prospero/european-review/fiche.php?id=10&lang=1&edition=8> (consultation du 26/1/2012).
- Vignal, M. 2003. «Impertinent Flamand». *L'Express*, Spécial Avignon, 3 juillet. http://www.lexpress.fr/informations/impertinent-flamand_652509.html (consultation du 26/1/2012).
- Vincent-Lancrin, S. 2009. «Passion selon Saint Matthieu BWV 244». Dans B. Demoncourt, dir. *Tout Bach*, 674–682. Paris: Robert Laffont.

«Peeping Through the Theatre Curtain»: The Early Musical Actions of Joan Brossa and Josep M. Mestres Quadreny (1962–1966)

GERMÁN GAN QUESADA *Universitat Autònoma de Barcelona*

HELENA MARTÍN NIEVA *Universitat Ramon Llull*

Summary: The early “musical actions” of the poet Joan Brossa and the composer Josep Maria Mestres Quadreny, written between 1962 and 1966, imply a personal reformulation of the musical theatre, with regards to both the surrealist design of the text and the contemporary musical language of the score; which often left audiences speechless, as happened when *Conversa* was premiered in 1965. As these early musical actions were taking shape, other musical experiences such as those being put forth by John Cage, Mauricio Kagel or Juan Hidalgo were radically shaking the conventions of the international musical scene during the 50s and 60s, especially the conception of the possible interrelationship of the elements involved in the different types of musical stagings. This change of direction, however, is significantly different from the path chosen by Brossa-Mestres, who seemed more inclined towards exploring irony and transgression as taught by the historical avant-garde. One of the most inspiring moments that this unique search produced was the musical action *Suite Bufo*, in 1966, which received its fair share of praise at the Festival Sigma II in Bordeaux.

Keywords: Scene, Contemporary Music, Avant-garde, Happening, Performance

Introduction

«An artistic temperament that will hopefully bear interesting fruits» is what Xavier Montsalvatge wrote in the magazine *Destino*, in February 1954, on hearing some of the early works — no longer in catalogue today — of the only just turned twenty-three year old composer from Manresa, Josep Maria Mestres Quadreny. Mestres was one of the last to join the well established *Círculo Manuel de Falla* (Alsina 2007) in 1952. Like many in his generation, he was at the time a student under the auspices of Cristòfor Taltabull.

The titles of the programmed works for that occasion *Tema y variaciones* and *Toccata en tercer tono* evidence Mestres’s beginnings, which were the same for practically all Spanish composers of his generation: a faded neoclassicism, barely endowed with new life by Barókian rhythm (Pérez Zalduondo and Gan 2007, 39 ff). Also common

to all was the banner they marched under — «heading towards a new music», paraphrasing the translation of the title of the compilation of lectures by Schönberg's pupil (Webern 2009) — that guided him to Webern's technical and aesthetical universe with his *Sonata para piano* of 1957.

His approach to the twelve-tone discipline brought with it that necessary stylistic cleansing that made itself extensible to the vocal pieces in which, however, there exists an undeniable discrepancy between the severe organization of the atonal musical space and a text of diffused post-symbolic forms, like those by the Spanish poet Juan Ramón Jiménez which Mestres used for his *Epitafios* (1958). In this sense, a far more coherent option would have been to use such organisational forms in association with poetic words with a distinct cutting-edge, like Luis de Pablo was doing at the time in his *Comentarios a dos textos de Gerardo Diego* (1956/58). It should therefore come as no surprise that Joan Brossa, whom Mestres met in 1951, was sceptical about this incompatibility (Pérez i Treviño and Bofill 2002, 34) and proposed four short poems that bare the conciseness and uninhibited irony of Satie and that Mestres put to music for his *Cançons de bressol* (1959).

These lullabies were to signal the start of a close collaboration that, step by step, took on more ambitious genres. Both Brossa and Mestres gradually loosened the grip on their respective prior traditions (which, in great measure, explains why their work was not performed when written and furthermore remained unedited until only recently). The thinness or lack of an apparent inference of the story line, the disinterest for the psychological traits of the characters or their calculated ambiguity, and the vindication for a multiple scenic space, unimagined and playful, which soon became Brossa's trademark, are some of the most interesting features of their common endeavour. This can be seen in the opera *El ganxo* (1959) and was carried through to the ballets *Roba i ossos*, *Petit diumenge* and *Vegetació submergida*, written between 1961 and 1962. These pieces allow us a glimpse, because of the apparent inanity of the plot, of the exquisite care taken on the mutations and the concern for aspects such as the scenographic precision — in which they were helped by Joan Miró — not so much at a continuity of the experiences of the «white» ballets of Stravinsky, well known in Barcelona because of the visits by the New

York City Ballet, but at the opening into a new dimension: the «musical action». This would become an area of unpredictable freedom, of the acceptance of chance as a constituent element of the artistic conception and severance of the generic conventions that, also in purely instrumental terms, Mestres would implement during this period in works such as *Tramesa a Tàpies* (1961) and *Quartet de Catroc* (1962).

*The early «musical actions» of Joan Brossa and
Josep M. Mestres Quadreny (1962–1965)*

After several oblique attempts at musical tradition's well established categories such as the lied, the opera and the ballet, in the early 60's Brossa and Mestres decided on a new course of action more in line with the musical theatre than the happening, that would take shape in their 1962 piece *Satana: òpera en tres parts*, about which Brossa wrote (1975, 7): «Òpera perquè en aquell moment encara no sabíem com dir-ne». This is the first work mentioned in his famous book on «musical actions» with a cover illustration by Joan Miró, *Accions Musicals (1962–1968)*, published in 1975. Various authors (Fàbregas 1977; Camps 1993; Cornago 1999) refer to it as *Ópera 60* and although they assert that it was premiered, no catalogued evidence nor grueling detective work on our behalf allow us to confirm this fact. *Satana* is a theatrical piece that alternates the actors' dialogues with a series of sounds made by them. The composer Mestres proposed a number of sounds and Brossa poetically and musically adapted them to the script (Fàbregas 1977, 97). In the second part of the play, where there is no dialogue, we only hear the tic-tac of a metronome, the squeaking of shoes on stage, the excitable opening and closing of hand fans, the thud of an object falling on the floor... In the original script, Brossa (1975, 9) focuses all the drama on the sounds the actors make:

Sala amb portes laterals. Al mig, a primer terme, un metrònom funcionant. Més cap al fons, un rengle de nou cadires. Poc després de començar entren els personatges de la peça i se'n tornen cadascun amb una cadira arrossegant. Alguns tussien. Pausa: només el metrònom en marxa. L'HOME i la DONA entren per la dreta. Ella treu la pols de la sala amb uns espolsadors. Ell buida un sifó. Pausa. Sentim dues campanades de rellotge.

Two years after this experiment, with sounds and noises produced on stage, was suitably concluded, Albert Boadella's troupe Els Joglars were enigmatically silenced for *Concert per a representar*, Brossa's next «musical action». Here Mestres's music creates a general mood of mystery in which eccentric characters parade on stage, like the poker faced couple in evening dress performing a strange task: she holds a butterfly net steady in one hand while he throws a deck of cards one by one aiming at the net. There is no dialogue and the actors do not make any deliberate sounds, here all the attention is focused on Mestres's music with the sole exception of the woman's hysterical laugh towards the end of the scene. Unlike *Satana* and the majority of Brossa's work for the theatre, *Concert per a representar* was premiered. The performance took place at the residence of the Gomis-Bertrand family, La Ricarda (Martín Nieva 2009, 8), in Prat de Llobregat, in 1964, the year was written in the *Música Oberta* programme of the Club 49, a group of artists and patrons with whom Brossa and Mestres collaborated. The magazine *Serra d'Or*'s music critic, Sebastià Benet (1965, 45) wrote:

[...] l'última riallada de la noia porta al clímax una tensió inexplicable i misteriosa creada, en la qual la música té una part molt important. Mestres ha fet que els sons condicionin tot l'ambient [...] En aquest cas més que mai es fa difícil de donar una valoració musical a la realització de Mestres, ja que és el conjunt de l'obra, que té una unitat indissoluble, el que fa un impacte únic sobre l'espectador que vol deixar-se portar per la indefinible poesia de l'obra. [...] Cal dir que la major part del públic va reaccionar negativament, d'una manera més o menys declarada, quedant-se totalment al marge del que passava entre nosaltres.

Conversa, another «musical action» by Brossa and Mestres was not included in the above 1975 compilation. Here, Brossa, a great observer of everyday life, proposes a disjointed dialogue based on phrases that could well be spoken by the musicians in a rehearsal, the conversation begins thus: «Les castanyoles és l'instrument de percussió que té més poca importància» (*flauta*), «Jo les he tocadetes moltes vegades» (*piano*), «El criteri que tot és bo i perfecte resulta nefast» (*percussió*)...» To get the audience's measure of this work we have Xavier Fàbregas's

interview with the authors (1977, 97), where they recall the premiere of May 1965: «[...] però els músics no eren actors i reien, mentre que el públic restava seriós. Era el revés del que havia d'ésser». However, if we listen to the recording of the premiere we can clearly distinguish laughter amongst the audience, especially after some bits of dialogue such as: «Tinc els peus gelats (*violí*)». We also have the reminiscences of Maria Dolors Orriols (1980, 238–239) regarding the audiences' idiosyncratic reaction at the concert:

[...] l'orquestra no havia comprès el doble paper que li feien fer. [...] O no eren prou actors a més de bons músics. [...] Com que els intèrprets anaven desorientats, no es podien aguantar el riure. El públic, però, seriós i una mica atabalat, no feia pas brometa. ... Això és el que vaig dir a en Roure, quan l'endemà al matí em va telefonar per a saber el que jo en pensava [...] en Roure estava molt content del correcte comportament del públic. Devia haver temut un gran avalot i, en veure'ls tan quietons, ho creia un èxit. Però jo no podia oblidar com havia patit durant la vetllada. Li vaig dir que el que ell en deia correcció per mi era estupor i desorientació. El públic no s'havia atrevit a jutjar per por del ridícul. Aquell silenci no era acceptació.

In these memoirs, the authoress uses the pseudonym Roure to refer to Mestres, the music composer, who furthermore was one of the main organizers of the cycle of contemporary music that emerged in 1960 under the name of *Música Oberta* and premiered in Barcelona the works of prestigious composers such as John Cage, Karlheinz Stockhausen and Luigi Nono. Orriols mentions a shocked audience, but also that the hall was full, the hall in question being Barcelona's Tinell Hall, and that «abundava el jovent, sempre més interessat per aquest tipus d'experiències», who, nevertheless, reacted with the same stupor with regard to the play. We must also allow for the fact that the piece was part of a highly innovative program, consisting of the first public performance of some of the most important Spanish and Catalan composers of that time, such as Juan Hidalgo.

Music and stage, a conflictive partnership

The truth is that, after World War II, the survival of the staged-music genre suffered a drastic renewal of its musical and dramatic foundations (Fernández Guerra 2009). Short lived was the popularity of the verismo school represented by Gian Carlo Menotti, an author programmed all too frequently in Barcelona during Franco's middle years of dictatorship. The neorealist proposals, sprinkled with a more or less marked symbolic and political component, of Luigi Dallapiccola, Benjamin Britten or Hans Werner Henze were also rarely encountered on any European stage during these years.

Three main, and largely concomitant, contributions should be identified as defining of a radical subversion of the concept of staged-music integration in the 60's.

Firstly, the renovation of the vocal language, which included the use of sounds and vocal expressions and of «skilful» articulations that, because of their physiological or even scatological nature, had, until now, been excluded from what was considered admissible vocabulary. The long road stretching from *Anagrama* (1957/58) by Mauricio Kagel to Iannis Xenakis's *Nuits* (1967) is marked by the conquest of new expressive spaces, involving the use of non-traditional notation, as in John Cage's *Aria* (1958), and the inclusion of bodily functions and the use of objects on stage, as in György Ligeti's *Aventures* (1962), or because of the setting up of vocal code repertoires of unimaginable richness and variety, performed by Kagel himself (*Phonophonie*, 1963) or by Luciano Berio, whose emblematic *Sequenza III*, from 1966, is strictly contemporary of the *Stripsody* «vocal pop dictionary», compiled by the first performer of the Italian composer's vocal works, the Armenian-American singer Cathy Berberian.

Secondly, the rethinking of the spatial inertia of the concert format, as an inexorable consequence of the criticism, chiefly from the more extreme musical post-avant-garde, of the «concerto» institution itself; without arriving at the simultaneity of creative events advocated by Cage in 1952, in his early happenings following through to his *Européras* of 1987 (Lindenberger 1994), the search for a relational performer/space debate is determinant in Kagel's catalogue, in works such as *Sur Scène* (1959/60), or in *Match* (1964), where the confronta-

tion reaches a literally agonistic dimension: the struggle for preponderance between two cellists under the arbitral eye of the percussion.

In the third and last instance, the «sacrifice» of the musical instrument in search of its physical and acoustic limits, as posed by Helmut Lachenmann in his «musique concrète instrumentale» (*Pression*) of 1968, and also the exploration of the «suffering body» of the performer, subject to technical requirements that alter his neurological and physiological rhythms paroxystically, as in Heinz Holliger's *Cardiophonie* (1971).

Three elements, therefore, contribute towards a general breakdown of the limits of the traditional staged-music concept (Adlington 2005) during this decade. That bears their fruit, even in the closest resembling field which we might readily qualify as «opera», in the circular simultaneity of spaces, music and story lines in *Die Soldaten*, by Bernd Aloys Zimmermann, finished in 1960, or in that metamusical reflective exercise — or, if you wish, by a redeeming autophagy — consisting in metabolising all previous vocal and operatic repertoires that Luciano Berio signed with his *Recital I* (1966) or, *tout court*, in *Opera* (1969/70).

All the above points of reference, although scarcely visible in Barcelona at the time, should be taken into account when considering the road Brossa and Mestres Quadreny would follow; the latter well versed on the experiences of John Cage, through his ties with Juan Hidalgo since their 1960 *Música Oberta* initiative. And although the composer from Manresa progressively differed from the conceptual weight and the near-complete muteness of the staged-musical-actions of the pioneer group ZAJ that began in 1964, still in December of this year he argued that, beyond any resulting actual sound, he found Cage's aesthetic posture more interesting than that of, for instance, Stockhausen (Corbí 1964).

Renewal of the musical theatre tradition, but without burning one's boats: Suite bufa (1966)

The radical experiments by John Cage, Mauricio Kagel or ZAJ, forsaking scenic and musical conventions, was not exactly the path Brossa and Mestres chose for their «musical actions», in which irony and

transgression are essential, but do not overlook completely the underlying concept of the musical theatre: the audience rarely takes part in the «musical action», the actors and musicians follow the author's careful instructions, who controls the play step by step... even though the result might cause, as we saw in *Conversa*, the stupefaction of the auditorium, be it because of the absurdness of the dialogues, or should we say, surrealism of the text, or because of the zealously contemporary language of the music. As mentioned before, the authors belonged to the Club 49 and their creative influences possibly emanated from the concerns that occupied this group, led by Joan Prats, whose extensive library Brossa and Mestres knew well. Many members of Club 49 were from the ADLAN of the second Spanish Republic and defended the modernity of the avant-garde movements. As Joaquim Homs's programme for the Club 49 in 1952 clearly manifests by opening the series of concerts with Satie's *Parade* (1916/17). They might also have been familiar with *Le piège de Médusa* (1921), by the same author, and, why not, the film *Entr'acte* (1924), by René Clair, with its mocking scene of Francis Picabia dressed as a ballerina wearing glasses and a false beard and moustache.

There's also a bald intriguing man with glasses and moustache lurking on stage from the very start of *Suite bufa*, which Brossa and Mestres wrote in 1966 for pianist, ballerina and singer/actress. Sometimes this bizarre fellow could be the pianist; on other occasions he might be the ballerina. This was their most ambitious «musical action» to date, sequencing seventeen scenes, in the manner of circus or variety acts, by means of an irreverent satire of the classic concert for singer and pianist. The three performers, Carles Santos, Anna Ricci and Terri Mestres, explore the theatrical side of the musician, their gestures and their capacity to transform themselves. In scene III of the second part, the singer scribbles on the side of the piano with a piece of chalk while singing as the pianist plays on. Then in scene VI she returns to the scene of the crime, dressed as a cleaning lady, ready to make amends. But, the action can only end when the piano has been left immaculately clean. Therefore there is a temporal uncertainty looming over the music which depends on how handy the singer is with the cleaning rag. To provide for this, Mestres wrote a score where the staves formed circuits allowing the pianist to follow any path he

Escena 6.

Entra per la dreta la Cantatriu vestida de dona de fer feines i amb els estris de neteja. Treu la manilla al pianista i mentre ell toca neteja el piano tot cantant.

18

Second part, sixth scene from *Suite bufa* (Mestres Quadreny Collection).

wishes until the piano has been cleaned. This being a fine example of how Mestres conceives his music conforming closely with the needs of the play, which Xavier Fàbregas (1977) esteemed as «complementing the expressive forms to give way to a more complex reality».

Lluís Solà directed the premiere of *Suite bufa* at the Sigma Festival in Bordeaux on November 18, 1966, in the second edition of the contest entitled «Arts et Tendances Contemporains», the programme also included Fernando Arrabal's *Concert dans un œuf* and Jean-Jacques Lebel's *Le happening*, who persuaded a hundred spectators to march in single file through the streets of Bordeaux blindfolded by wearing a paper bag over the heads (Taliano 1992). Sharing stage with such radical proposals, probably made *Suite bufa*'s transgression seem rather moderate. The boats had not been burned. However, as Joan Guinjoan (1967) noted in the *Diario de Barcelona*, the piece was received with notable success in its French premiere.

Be that as it may, and setting aside initial misunderstandings and praise, years later, renowned critics such as Xavier Fàbregas (1994) have argued that in *Suite bufa* Brossa and Mestres attained an «optimum synthesis of genres» blending simultaneously «mime, ballet,

opera, circus, comedy of manners, vaudeville, etc.», by understanding that poetics knows no frontiers. This is an aspect into which they delved further in subsequent pieces of similar format, such as *L'armari en el mar* from 1978. In short, a work marked by this insistent search of the «essential» (Bordons 1988, 195; 2003, 86), incites Brossa's remark; «I would like to write without using adjectives. To mature means learning to be essential». Thus, in his poem *Entreacte* (1961), while subjects, verbs and adverbs take their place on stage, ready to spill out their meaning, adjectives are left on the sideline «peeping through the theatre curtain». In the same way, we witness the baffling austerity of the «musical action» that, from the «essential», craves for the beauty that can arise only when on the edge of expressive borders.

Translated from the Spanish by Rico Rosell

References

- Adlington, R. 2005. «Music theatre since the 1960s». In M. Cooke, ed. *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera*, 225–243. Cambridge: Cambridge University Press.
- Alsina, M. 2007. *El Cercle Manuel de Falla de Barcelona (1947–c. 1957): l'obra musical i el seu context*. Lleida: Diputació de Lleida / Institut d'Estudis Ilerdencs.
- Benet, S. 1965. «Concert per a representar, de Mestres Quadreny i Joan Brossa». *Serra d'Or*, VII, 5 (May): 45.
- Bordons, G. 1988. *Introducció a la poesia de Joan Brossa*. Barcelona: Edicions 62.
- , ed. 2003. *Aprendre amb Joan Brossa*. Barcelona: Universitat de Barcelona / Fundació Joan Brossa.
- Brossa, J. 1975. *Accions musicals (1962–1968)*. Barcelona: Llibres del Mall / Curial.
- Camps, T. 1993. «Anotaciones y datos para un estudio inicial de la actividad “performance” en Cataluña». In G. Picazo, ed. *Estudios sobre performance*, 261–287. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro / Productora Andaluza de Programas.
- Corbí, M. 1964. «Converses de Música Contemporània». *Serra d'Or* 12 (dec.): 63–65.
- Cornago, O. 1999. *La Vanguardia teatral en España (1965–1975): del ritual al juego*. Madrid: Visor.
- Fàbregas, X. 1977. «Josep Maria Mestres-Quadreny: la música i l'espectacle». *Serra d'Or* 219 (dec.): 95–97.

- Fàbregas, X. 1994. *La Música contemporània a Catalunya: conversa amb Josep M. Mestres Quadreny*. Barcelona: La Magrana.
- Fernández Guerra, J. 2009. *Cuestiones de ópera contemporánea. Metáforas de supervivencia*. Madrid: Doce Notas.
- Guinjoan, J. 1967. «La *Suite Bufo* de Joan Brossa y Mestres Quadreny, gran éxito en la “Semaine de Recherche”, de Burdeos», *Diario de Barcelona*, 5th Jan, 27.
- Lindeberger, H. 1994. «Regulated Anarchy: The Europeras and the Aesthetics of Opera». In M. Perloff and C. Junkerman, eds. *John Cage. Composed in America*, 144–166. Chicago / London: The University of Chicago Press.
- Martín Nieva, H. 2009. *Les accions musicals de Josep Maria Mestres Quadreny i Joan Brossa a casa Gomis-Bertrand de la Ricarda (1963–1966)*. Unpublished dissertation (Msc), Universitat Politècnica de Catalunya. <http://hdl.handle.net/2099.1/13443> (accessed 2/4/12).
- Montsalvatge, X. 1954. «Compositores jóvenes en el Real Círculo Artístico». *Destino* 862 (13th February): 29.
- Orriols, M.D. 1980. *Cop de porta*. Barcelona: Pòrtic.
- Pérez Treviño, O. and A. Bofill Levi. 2002. *Josep M. Mestres Quadreny*. Barcelona: Generalitat de Catalunya / Proa.
- Pérez Zalduondo, G. and G. Gan Quesada. 2007. «A modo de esperanza... Caminos y encrucijadas en la música española de los años cincuenta». In J. Suárez-Pajares, ed. *Joaquín Rodrigo y Federico Sopena en la música española de los años cincuenta*, 25–53. Valladolid: Universidad de Valladolid (SITEM) / Glares.
- Taliano-Des Garets, F. 1992. «Le festival Sigma de Bordeaux (1965–1990)». *Vingtème Siècle: Revue d'histoire* 36 (1): 43–52.
- Webern, A. 2009. *El camino hacia la nueva música*. Barcelona: Nortedur.

*Collaborative works by Joan Brossa and
Josep Maria Mestres Quadreny*

1959	<i>Cançons de bressol</i>	Songs for mezzo-soprano and piano Premiere: Institut Français, Barcelona, 6 May 1960 Score: Boileau, Barcelona, 1996 (B.3086)
1959	<i>El ganxo</i>	Chamber opera in a prologue and four scenes Premiere: Gran Teatre del Liceu, Barcelona, 6 April 2006 Score: Tritó, Barcelona, 2003 (TR127)
1961	<i>Excursió col·lectiva de cinc dies</i>	Cantata for mezzo-soprano, instrumental ensemble and choir
1961	<i>Roba i ossos</i>	Ballet for orchestra Premiere: Palau de la Música Catalana, Barcelona, 9 January 1988 Score: Seesaw Music, New York, 1970
1961	<i>Petit diumenge</i>	Ballet for orchestra Score: Seesaw Music, New York
1962	<i>Vegetació submergida</i>	Ballet for orchestra Score: Seesaw Music, New York
1962	<i>Satana (*)</i>	Opera in three acts
1964	<i>Concert per a representar (*)</i>	Musical action in three parts for instrumental ensemble and 6 actors Premiere: Gomis-Bertrand House (La Ricarda), Prat de Llobregat, 12 December 1964
1965	<i>Conversa (*)</i>	Musical action for instrumental ensemble Premiere: Saló del Tinell, Barcelona, 21 May 1965 Score: Alpuerto, Madrid, 1965
1965	<i>Poemes civils</i>	Incidental music
1966	<i>Triptic carnavalesc</i>	Cantata for mezzo-soprano and instrumental ensemble

1966	<i>Suite Bufa</i> (*)	Musical action in two parts for soprano, piano, and ballerina Premiere: Festival Sigma II, Bordeaux, 18 November 1966 Score: Seesaw Music, New York, 1969 (50021460)
1967	<i>No compteu amb els dits</i>	Soundtrack for the film by Pere Portabella
1969	<i>Nocturno 29</i>	Soundtrack for the film by Pere Portabella
1977	<i>Molèstia</i> (*)	Musical Action for a pianist Premiere: Fundació Joan Miró, Barcelona, 20 June 1977
1978	<i>L'armari en el mar</i> (*)	Musical theatre in two parts and twenty-one scenes for instrumental ensemble and actors Premiere: Teatre Lliure, Barcelona, 17 October 1978
1979	<i>Sextina del vell combat nou</i>	Song for mezzo-soprano and guitar Premiere: Palau de la Música Catalana, Barcelona, 7 March 1983
1982	<i>Canviera</i>	Literary poetry for mixed choir
1987	<i>La gran sessió de màgia en dues parts</i>	Incidental music
1991	<i>Cap de mirar</i>	Opera in three acts
1993	<i>Acció musical per a Joan Miró</i> (*)	Musical action for mezzo-soprano, narrator and piano 8 hands Premiere: Fundació Joan Miró, Barcelona, 14 December 1993 Score: Clivis, Barcelona, 1997 (AC 321)
1998	<i>Quan serà pintada una escena de fons sens fi</i>	Incidental music

Las tentaciones de Hermes

VÍCTOR MOLINA *Institut del Teatre de Barcelona*

RIIKKA LAAKSO *Universitat Autònoma de Barcelona*

Summary: The existence of frontiers reveals the presence of plurality and claims for multiplicity and for the possibility of transition. The frontier becomes Hermes' temptation, propitiating the *contact* between bodies, a borderland where interaction occurs through the sense of touch. The border allows the body to be changed and influenced by an intensive encounter.

This paper focuses on dance, more specifically on contemporary dance, where the body is seen through «states of body», both in process and progress, a body in the frontier of constant change. The experience of the body is always the experience of the other, and we aim to identify these zones in the work of various creators, focusing on the intensity of the bodies as aesthetic determination in the choreographies' borders.

Our analysis revolves around the work of three choreographers:

Olga Mesa (Spain) offers an extreme vision about the touch-ability of images. Her work moves from dance forms with the ability to touch (Sánchez 2008) to more visual dance (as she says: «a dance that starts from a look»). Through the use of mirrors and video in her choreographies, bodies turn into light and image and, transform into «no bodies».

Sanna Kekäläinen (Finland) accentuates the physicality of bodily frontiers, but these purely physical elements contain a profound analysis of metaphysical significance. Through the presentation of human and animal characteristics of the body, both baroque and ascetic, this rituality brings up a curious, sacrificial side of the body.

Alpo Aaltokoski (Finland) presents the body from a minimalist point of view, but treating social themes. His work centres on «being». The body is shown in continuous transformation throughout time, and humanity is presented as a continuous cycle through generations.

Keywords: Touch, Body, Contemporary Dance, Choreography, Finland, Spain

Palabras clave: tacto, cuerpo, danza contemporánea, coreografía, Finlandia, España

1 Este trabajo forma parte de una incipiente investigación sobre las poéticas del tacto y del contacto en las artes escénicas, principalmente la danza. El tema de la hapticidad ha estado durante mucho tiempo relegado a los estudios estéticos, pero afortunadamente en los últimos años se ha ido situando en el centro de importantes reflexiones provenientes de áreas muy diversas (Derrida 2000; Nancy 2003; Classen 2005, 2012). Una de las particularidades del tacto consiste en el hecho de que el órgano que le es específico coincide con todo el cuerpo. Y a diferencia de otros sentidos, es todo el cuerpo lo que constituye el espacio de su propia experiencia, y por ello es imposible discernir

dónde comienza uno y dónde acaba el otro. Es el único de los sentidos cuya privación provocaría que cada uno dejase de ser quien es. De hecho, en este campo de estudios, una pregunta constante es precisamente la imposibilidad de saber dónde acaba el tacto en el contacto, una pregunta que para Pierre Fédida (2000), que a su vez seguía en ello a Georges Bataille (1929), coincidía con la misma imposibilidad de saber simplemente dónde empieza y dónde termina un cuerpo. Las fronteras del cuerpo es nuestro tema general. Pero en esta ponencia nos centramos en el contacto como tema y problema de la poética en tres coreógrafos europeos.

Al ser ésta una somera aproximación a la poética de estos tres creadores, quizá debamos advertir que éste es sólo un apunte de las múltiples y variadas formas como la frontera del cuerpo se manifiesta en sus respectivos trabajos. De modo que el alcance de las conclusiones que extraemos en estas páginas no son sino un mero apunte dentro de la riqueza poética de estos coreógrafos.

2 Los artistas que hemos escogido son Sanna Kekäläinen (considerada la creadora finlandesa más radicalmente comprometida en el cuestionamiento del cuerpo en la danza finlandesa actual), Alpo Aaltokoski (también finlandés, cuya poética gira en torno a la pregunta sobre el hombre, sobre su imprescriptible fragilidad, su inevitablemente infusa solidaridad, etc.), y, finalmente, Olga Mesa (una de las coreógrafas contemporáneas más arriesgadas en la creación y traslación de las zonas de encuentro y enfrentamiento dentro de la danza contemporánea española). Con pocos años de diferencia, los tres pertenecen a la misma generación. Es la generación que trabaja desde los años 90 hasta nuestros días. Y aunque Sanna Kekäläinen cuenta con más de cincuenta piezas, Alpo Aaltokoski con unas cuarenta y Olga Mesa con alrededor de doce, el trabajo de los tres tiene un mismo calado en la temática que nos ocupa.

3 Todos sabemos que la madre de la danza (*Terpsíchore*) es la Memoria, y su lugar: el cuerpo. Pero para compartir el punto de partida de estas reflexiones, quizá nos convenga recordar brevemente aquello que para los especialistas de la danza no sólo es un lugar común, sino sobre todo la cartografía básica de sus investigaciones (Fratini 2012).

Se trata precisamente del rol del cuerpo en la danza. Se suele convenir que la danza clásica (el *ballet*) emplaza al cuerpo no en su ser sustancial, sino en su carácter figural: el *ballet* es danza de figuras. Y no es extraño que cuando el *ballet* hable de métodos (como el método ruso de Vaganova, o el italiano de Cecchetti, o el danés de Bounonville, por ejemplo) en realidad se refiera más bien a técnicas. Unas técnicas que trabajan sobre el cuerpo del bailarín con el objetivo de que éste pueda acentuar de una u otra manera específica las figuraciones del *ballet*. En cambio, encontramos en un sentido opuesto que el cuerpo en la danza moderna (la *modern dance*) no tiene que ver con figuras, sino con acciones, razón por la cual la *modern dance* emplea al cuerpo como un predicado crucial de puro dinamismo. El suyo es un cuerpo enérgico, movido y movilizador, que está siempre atento a encontrar el origen de su propia motricidad. Por eso la danza moderna —ella sí— esta connaturalmente ligada a los métodos. El método Graham o el método Limón son ejemplos emblemáticos de ello, y se los aplica tanto en la formación del cuerpo del bailarín, como en la composición coreográfica, así como en la generación y exploración del movimiento.

Y, por último, lo que aparece en el centro de la danza contemporánea (un tipo de danza que abarca, como sabemos, desde la danza post-moderna a la danza conceptual) son «estados del cuerpo». Los cuerpos, en este caso, se ofrecen en su propio estar; un estar que conlleva vibraciones intangibles, percepciones laterales, ciclos, situaciones, etc. Para entender el significado de los «estados del cuerpo», quizá podríamos recordar la diferencia existente entre ser y estar. Y es que, si la palabra «ser» viene de *sedere*, es decir, de «sentarse» o «asentarse», la palabra «estar» viene de *stare*, es decir, de «sentirse» o «asentirse». Por eso el cuerpo en el modo existencial del *estar* no puede ser de una pieza, ni de una vez para siempre, sino que aparece en proceso, en devenir constante, existe abiertamente. Ya que los estados del cuerpo son siempre diseminados, y presentan al cuerpo como disperso y germinal. De ahí que la danza contemporánea, a diferencia de la moderna, no recurra a métodos, sino a procesos. Y habría que tener presente que un proceso es un «pro-ceder», es decir, un ceder proyectado. La danza contemporánea «cede» al cuerpo su propia investigación. Y es aquí donde parece adquirir todo el sentido de precisión aquello que

marginalmente Paul Valéry apuntaba sobre el cuerpo danzante: «Ce corps... on dirait qu'il s'écoute et n'écoute que soi» (1957, 1398).

Y si —como sentenciaba Samuel Beckett— «penser, c'est-à-dire écouter» (1951, 92), entonces no debería sorprendernos que buena parte de los coreógrafos contemporáneos insistan ya no tanto en el saber del cuerpo, sino en el *pensar del propio cuerpo*, es decir, en el escucharse del propio cuerpo, y algunos de ellos, entre los cuales se encuentran los tres coreógrafos de los que aquí hablamos, considerarán igualmente que así como el cuerpo piensa, el pensamiento a su vez se incorpora, es decir, que ambos —pensamiento y cuerpo— se escuchan mutuamente y con ello se esparcen y se ocasionan por igual.

4 «El estar lo es todo». Eso dice Alpo Aaltokoski. Y ese es también el título de una de sus últimas piezas *Tärkeintä on olla* (*Being is everything*, 2009). Se trata de una composición grupal, pero también solitaria. En una de las secuencias más significativas de esta pieza vemos entrar un bailarín de espaldas al público, entra en el momento en que se escucha la canción «El último trago», de Chavela Vargas; el bailarín avanza lentamente hasta el centro de la escena, se coloca bajo una luz cenital, y ahí, de espaldas, su cuerpo se mueve casi imperceptiblemente con los quiebres de la canción, hasta que después de un rato entra otro bailarín, también de espaldas, y también pausadamente se acerca al centro, sustituyendo al primero, para ofrecernos la misma situación con ligeras variaciones. La canción recomienza, y una cadena de movimientos mínimos recorren el bailarín, hasta que otro bailarín lo sustituye. Y así sucesivamente. No todos los bailarines posteriores entran de espaldas. Y con los pocos que lo hacen de frente, el público parece ejercitar una breve identificación, un centelleo de proyección ligeramente personalizada. No obstante, todos ellos vienen y van, iguales y distintos. La canción para el público finés es sin duda incomprensible. Pero para el coreógrafo, que habla perfectamente castellano, expresa el sentido justo de muerte y olvido, en la medida en que la canción invita a apurar una botella hasta que todo se pierda en la desmemoria. Pues el recipiente aquí (la botella de la canción) es el cuerpo. A veces ligeramente individualizado, la mayor parte de las veces completamente anónimo. El anonimato tiene en Aaltokoski una importancia nuclear. En ocasiones pone espejos en la escena

para mostrar la espalda de sus bailarines como en *Trio* (2007), pero no sus rostros. A veces los hunde en una profunda oscuridad, como en *Yönvirtija* (*Guardian of the Night*, 1992; 2001; 2007), ocasionando en esos casos que su danza sea prácticamente invisible. El tema que recorre toda su obra es la muerte, y lo es, por supuesto, en su pieza *Tärkeitä on olla*. El coreógrafo confiesa que en sus viajes suele visitar los cementerios locales. «Es bueno recordar» —dice— «que el hombre es parte de una cadena formada por muchas generaciones» (Jyrkkä 2002). Y, para él, la muerte es lo que más claramente revela el estar del cuerpo. Aaltokoski —que fue primero trabajador social y se interesa ahora de manera seria en la psicología de Jung— suele recurrir a los temas que él mismo denomina «humanos», entre los que destaca la transitividad del cuerpo a través de las generaciones, pero también a través de las edades. Una de sus recientes producciones se titula *Huominen* (*Tomorrow*, 2010), un solo compuesto para (y con) Sinikka Gripenberg, una respetadísima bailarina de ya setenta años. Gripenberg es una de las pioneras más prestigiosas de la danza moderna en Finlandia. Pero este solo es, por decirlo así, un solo *del* cuerpo. No es una pieza ni hagiográfica ni biográfica. Sino que trata de la piel. De las impresiones que han ido dejando en su carne las expresiones vividas con el paso del tiempo. El título *Huominen*, sin embargo, nos ayuda a colocarnos en el lado de ella ante el espejo del tiempo. La vemos con la sensación de que eso que vemos aún no ha sido. En cambio, Aaltokoski tiene otra pieza titulada no *Huominen*, sino *Eilisen jälkeen* (*The day after tomorrow*, 2008), una pieza que ha modificado en diversas ocasiones, siempre en grados muy sutiles y precisos, y su intérprete en este caso es una bailarina joven. Se trata de una pieza quietista, más propia del Teatro Nô que del Butoh, en la que la bailarina, al conseguir finalmente mirarse en el trozo de un espejo roto colocado en el suelo, como si fuera un charco de perímetros irregulares, encuentra la imagen deformada e irreconocible de su cara. Su rostro ya no es suyo. Es un rostro anulado, ajeno a toda individualidad. Es el rostro descarnado de la muerte. Pues después de la vejez, después del *Huominen*, el hombre se descarna. Insistimos, la muerte es el motivo constante de su danza. Y casi como si citara aquel poema de Rilke en el que se habla del cuerpo como el lugar detrás del cual se esconde la muerte (Rilke 1953, 77), Alpo Aaltokoski sostiene que: «Los huesos de los seres vivos

al final son todos iguales, apenas al ver la piel o el pelo sabemos qué esperar. El ser humano, los animales y los materiales orgánicos consisten en un material básico [...] tienen las mismas formas, movimientos y la misma sustancia. Sólo al reconocer la superficie sabemos de qué se trata [...] Físicamente estamos más cerca de los otros que queremos recordar» (Aaltokoski 2000). De ahí que el tacto nos proporcione proximidad. Al tocar nos acercamos a todos aquellos que queremos recordar, a todos aquellos seres que ya no están. La piel en Aaltokoski se convierte —así— en nuestro *Memento mori*.

5 Olga Mesa también considera el *estar* como el lugar privilegiado de sus búsquedas. Cuando José Antonio Sánchez —en una conocida entrevista con ella— comenta que «el artista no es sobre todo alguien que hace, sino alguien que está», Mesa apostilla que efectivamente encontrar ese *estar* forma también parte de su preocupación central (Sánchez 2003, 75). Pero que ésta sea una preocupación central en Olga Mesa no nos debe llevar a confiarnos, pues en ella no hay centros. Si por un momento los hay, cuando vayamos a buscarlos estarán ya desplazados. Y es que en ella no hay centralidades, hay desplazamientos. Por eso, quien se interne en su trabajo tendrá siempre la sensación de haberse introducido en un laberinto móvil. Ella misma, como coreógrafa, suele, por ejemplo, presentarse no como bailarina, sino como «artista visual». Y no lo hace sólo porque la cámara de video sea una herramienta tan influyente como persistente en sus piezas, sino —también— porque el objeto de su trabajo dancístico es el universo de la mirada. Sus coreografías son coreografías de la visión. Lo que no significa —y este es otro de sus giros paradójicos—, que su trabajo se desentienda del tacto. Sucede más bien al contrario. En ella, lo *óptico* ocasiona lo *háptico*. La visión hace comparecer al tacto, de la misma manera como, a su vez, la audición hace comparecer a la visión. Y en esta secuencia de efectos encadenados, Mesa nos ofrece no una poética de la *sinestesia*, sino una poética de la *sinapsis*, de los contactos, de los encuentros que ocasionan desplazamientos.

Ella se interesa mucho por esos nexos de traslado. Los sentidos, las cosas, los cuerpos, los puntos de vista, todo se muestra siempre desplazado en sus obras. No hay lugar que no se nos ofrezca invertido, alejado, trasladado, sesgado; mostrado en otra parte. El espacio de sus

piezas es simplemente sincopado. Para ver hacia la derecha del escenario es muy probable que tengamos que mirar hacia la izquierda, o hacia arriba, donde encontraremos una proyección o un espejo que nos reorientará. Por su carácter traslativo, dos de sus materiales constantes son precisamente éstos: las proyecciones y los espejos. Y a través de ellos, Mesa a la vez afirma y recusa aquello que los *Upanishad* consideraban un saber místico, y que, en cambio, la cotidianidad de la representación sitúa ya en la invisibilidad: el «esto es aquello». Precisamente por eso —y de manera especial en su espectáculo *estO NO eS Mi CuerpO* (1996)—, Olga Mesa considera al cuerpo como extranjero, como Otro. Un enajenamiento que le ofrecerá consecuencias muy ricas en sus piezas subsecuentes, siempre a través de caminos laberínticos, barrocos, «velazquianos», deberíamos decir.

Intentemos explicarlo: Si el cuerpo en los límites de lo real se sumerge en una multiplicidad visual al ser atrapado por el video o por el espejo, resulta que ese cuerpo se convierte *ipso facto* en un «no cuerpo». Se convierte en luz, en imagen. De hecho, podríamos estar tentados en decir que la danza en Olga Mesa es algo así como un espejo sin otro lado, un espejismo, una aparición. Pero quizá sea más prudente primero hablar lacanianamente de un estadio del espejo, de sus piezas. Un período que correspondería evidentemente al momento en que su danza entrevé al Otro, o a lo Otro. Pero el estadio del espejo —y su potencial detención narcisística (es decir, su fijación) en el Otro— consigue sin embargo desalienarse través de lo que podríamos llamar la cristalización del espejo, su conversión en vidrio. Porque sucede que en sus obras es el vidrio el elemento redentor del cuerpo. Es así, por ejemplo, en su obra *Des/aparicões* (1994), donde, al estrellar vasos contra el suelo, se producen una gran cantidad de cristales rotos. Y es muy sintomático que Mesa lamente que en Portugal no la hayan dejado utilizar vasos de cristal reales, ya que a ella le interesa no sólo el efecto estético, sino sobre todo «lo que comporta estar cercada de vidrios rotos» (Sánchez y Conde-Salazar 2003, 66). Y es que un vidrio roto —un poco daga, un poco bisturí— es capaz de entrar en el cuerpo y redimirlo de la imagen. Ahora bien, si el espejo tersa la vida en muerte (como sucede a Narciso), la conversión en vidrio del espejo rompe en cambio el hechizo, y posibilita su transición en amenaza real, tan real, que la amenaza se carga de libido, como ya lo había

advertido Freud al estudiar la relación entre experiencia peligrosa y experiencia libidinal (1979, 83–146). Lo advirtió Freud, pero también lo advierte Olga Mesa, pues ella misma no deja de utilizar constantemente la palabra «seducción» para referirse a la construcción de sus recorridos. Y seducción, no lo olvidemos, significa literalmente desplazamiento: «ser llevado hacia otro lado» (se, prefijo separativo y *ducere*, «llevar», «conducir»). De ahí que no emplee el término únicamente para señalar con ello una cierta tracción sexual, sino, sobre todo, para referir una seducción sensorial y transitiva. Una *sinpasis* desplazante.

Sin embargo, es a partir de este momento que Olga Mesa da un paso más en su búsqueda de coreografiar lo visual, y decide entonces cerrar los ojos para coreografiar visiones. Ella baila con los ojos cerrados, como en su *Solo a ciegas con lágrimas azules* (2008), pero también obliga al público a cerrar los ojos. Es decir, a escuchar (a pensar con bastón blanco), a mirar en braille, como ya lo observó José Antonio Sánchez (2008) al especificar que esta danza se había convertido en «una danza que se toca». A ciegas el cuerpo deja de ser sujeto para convertirse en operador de imágenes. Él no es ya lo que se ve, sino lo que da a ver y lo que ahora mira. Por eso ahora encontramos a Olga Mesa centrada en diversos talleres de investigación sobre lo que ella denomina precisamente el «cuerpo operador». Y «operador» tiene en ella al menos dos sentidos: por un lado, indica al que opera (el que actúa) y no al que es operado (no el actuado), y, por otro lado, indica que ahora es el cuerpo quien opera la cámara, y no es ya el objeto de su captura. De modo que el cuerpo —en ella— se ha desplazado una vez más; y al eludir la mirada, se ha ido convirtiendo, todo él, en ojo, igual que aquellos monstruos de Odile Redon, en un ojo neutro: el de la cámara.

6 La extensa obra de Sanna Kekäläinen suele dividirse teniendo en cuenta tres ámbitos de preocupación incesante en sus coreografías: uno centrado en el estar del cuerpo femenino, otro en el estar del cuerpo masculino, y uno más sobre el cuerpo animal. En cada caso Kekäläinen sitúa al cuerpo en los contextos sociales o culturales que respectivamente los han provocado, invocado, y revocado. Sus obras son siempre excesivas y extensas. Construyen una inextricable red verbal y gestual. Están llenas de imágenes poéticas y de imágenes

performáticas. Su obra es a la vez ascética y barroca, meticulosa y de gran rigor. Y cuando ella misma las interpreta asume, por lo menos, dos roles: el de sí misma, en tanto que performer, su presencia real digamos, y la de las diversas figuras que encarna a lo largo de la pieza, su presencia ficcional, digamos. Generalmente, aparece desnuda o a veces medio vestida (con sólo calcetines, o sólo con sujetador, por ejemplo). Sus disertaciones en escena suelen ser bastante eruditas, y las acompaña con lecturas en directo de material teórico que gira alrededor de sus temas. Lo mismo hace con los gestos: algunos son suyos, pero otros son visiblemente extraídos de cuadros. Francis Bacon, sobre quien constantemente gira su reflexión artística, es su principal proveedor. A veces reproduce en escena, brutal o grotescamente, pinturas o retratos de sus cuadros, y lo hace con una tan inesperada como efectiva similitud. Sobre todo si se tiene en cuenta que para ello utiliza apenas unos cuantos elementos, como el célebre retrato del Papa Inocencio X, reconstruido fugazmente en la última de sus piezas, *The Beast – A Book in an Orange Tent* (2011). Para hacerlo, estando totalmente desnuda, simplemente se coloca un antiguo gorro de esquí y un vestido rojo a modo de *mozetta* papal, y luego, como si se tratara de un bastón de mando, útil para proporcionar un contraste de color y sombra a la imagen, pone sobre uno de sus hombros un enorme vibrador negro, que se queda adherido ahí, como si se hubiera convertido en una especie de mascota apaciguada. A continuación convierte todo su rostro en un desgarrador grito silencioso. Es casi inaudito ver cómo consigue el mismo impacto que ocasiona el cuadro. En otras obras Kekäläinen recupera de Bacon sólo alguna mueca, o una torsión, una postura, o, con más frecuencia, los movimientos que imaginamos propios de aquellos ominosos seres que en sus cuadros parecen caminar a cuatro patas.

Sanna Kekäläinen acoge al cuerpo femenino casi siempre atravesado por los chillidos y torsiones de la histeria. Lo hace mezclando indistintamente mujeres míticas o literarias (la erótica Lilith o la virginal María; santa Teresa de Jesús o el cuerpo marchito de algunas ancianas de *Come and Go* y de *Rockaby*, de Samuel Beckett). La histeria, que es considerada la realidad triunfante del fantasma o la coronación del fantasma en el momento de su encarnación, acaba destro-

zando los cuerpos que aprisiona. Y no es diferente en las piezas de la coreógrafa finlandesa. Los hace trozos.

En cambio, al indagar sobre el cuerpo masculino, y principalmente sobre el homosexual, a partir, por ejemplo, de *Querelle*, de Jean Genet, o de *Spartacus*, que recuerda la visión que nos ofrece de él Stanley Kubrick, o el retrato del maduro Aschenbach, el protagonista de Thomas Mann, lo que nos muestra es un afásico dominio del peso de la carne. Son cuerpos que parecen aplastados bajo sí mismos. No es la histeria, la que parece deformar a estos cuerpos, sino quizá la neurosis. Ya no se trata de cuerpos despedazados, sino asfixiados en su contenida figura.

Sin embargo, esas cargas y desgarros desaparecen en Kekäläinen cuando presta atención a los cuerpos hacinados en las guerras modernas, como sucede en su pieza *Requiem – a dance performance in the spirit of Mozart* (1996). Es un *Requiem* cuya referencia parece abarcar desde el Holocausto nazi a las guerras de finales del siglo xx, la de Bosnia Herzegovina, por ejemplo. Los cadáveres en este caso son presentados desde luego, no como héroes ni como antihéroes, sino como metáforas del anonimato. Metáforas que nada significan, y a las que incluso se les ha cancelado el derecho de muerte, según los términos que podríamos rescatar de Alpo Aaltokoski. Porque la muerte en este *Requiem*, encarnada en los cadáveres tristemente andróginos, es pura neutralidad de la materia, no tiene ya nada de humano. Son carga, sin nadie que la soporte. Es a partir de ese momento que Sanna Kekäläinen se concentra en el cuerpo sacrificial, un cuerpo humano que ha devenido animal. No es ya un cuerpo anulado por los enérgicos fantasmas, ni anulado por el peso de la masa corporal. Es un cuerpo a la vez vivo y muerto. O más bien, que está al margen de los vivos (es sacrificial), y sin haber alcanzado aún el terreno de los muertos. No es constricción muda, ni chirrido histérico, sino —acaso— un blanco grito silencioso, como en *White and Silent Cries* (1989).

Es este quizá el período de mayor exigencia y rigor de su obra. En la concomitancia de palabras e imágenes, Kekäläinen crea siempre escenas poderosamente cargadas de sentido. Al inicio de una de sus obras recientes titulada *Happiness 2* (2010), la vemos aparecer íntegramente desnuda con un espejo roto en forma de un triángulo isósceles, que por el modo como lo usa parece un triángulo divino o un

símbolo fálico. Con él hace reverberar primero la luz de la escena hacia las zonas más alejadas, hacia el techo, hacia diversas partes del público, y luego, progresivamente, ese triángulo de luz —cada vez más nítido, debido a que la luz general va bajando de intensidad pero no la que alimenta al cristal—, se va apropiando del espacio escénico y va cercando cada vez más amenazadoramente a la intérprete. Hasta casi tocarla. Momento en que el espejo deja de ser transmisor de luz para convertirse en el punzón de un cuchillo. Con su punta, Kekäläinen dibuja una serie de arabescos, casi sin tocar la piel, pero, luego, resregándose con él de manera peligrosa. En ese momento, un imperceptible micrófono hace amplificar el roce del vidrio sobre el cuerpo, acrecentando la sensación de peligro y herida. Finalmente, la intérprete acaba por hincar el vidrio entre la cresta iliaca y las costillas, sosteniéndolo así, incómodamente, durante un rato, como clavada en el aire. Hasta que finalmente deja el espejo en el suelo —con la cara espejeante orientada hacia el público y en primera línea del prosenio—, al tiempo que ella sale. Y en ese espejo el público de la sala se ve primero reflejado, pero inmediatamente después, al caer sobre el cristal un intenso rayo de luz, ciega todas las miradas que se le cruzan y, por tanto, las hunde en la tiniebla. No acaba ahí la obra, sino ahí comienza. Ese es su primer acorde.

Muy distanciada de un discurso y una estética tradicionalistas de recuperación de lo ritual, la exploración del cuerpo herido o sacrificial y la implicación del espectador en ese acto sacrificial es de una gran eficacia en las obras de Kekäläinen. En sus piezas, toda *ablación* (todo corte) se convierte en una *oblación* (una ofrenda). Por lo demás, resulta sintomático que no sólo ella, sino también los otros dos coreógrafos aquí referidos expresen una cierta tensión hacia lo trascendente. En las obras de Alpo Aaltokoski los seres, en su indiferencia generacional, se ven todos acogidos en el gélido y lodoso rostro de la muerte, y, por su parte, Olga Mesa parece abocada a ir a la búsqueda del ojo divino (la mirada imposible, dice ella) quizá para hacer lo mismo que ella ha hecho con su propio cuerpo, convertirlo en un eco, y luego: cegarlo. En un mundo sin dioses, los tres exploran al cuerpo como un espacio cruel, hierofánico.

7 Quizá ya por identificarse de pleno con las prevenciones de la danza contemporánea, por explorar la inestabilidad de los estados del cuerpo, estos tres coreógrafos exponen un cuerpo que en su esparcirse elude lo identitario. Los tres escapan del encanto de Narciso. Ya hemos mencionado la astucia de Olga Mesa para hacerlo: Primero, construyendo un palacio de espejos donde inagotablemente todo se desplaza. Más tarde, haciendo añicos el espejo, convirtiéndolo en posibilidad múltiple de herida real. Y, finalmente, metamorfoseando la imagen de Narciso en Eco, convirtiendo el espacio visual en espacio acústico, y forzando desde ahí que el sonido genere un imagen de tal proximidad que ésta sólo pueda ser táctil. En el caso de Alpo Aaltokoski apenas si hay ocasión para la fijación narcisística, porque las aguas de su mundo son inmundas. No reflejan un rostro, sino la muerte de todos los humanos. Sus oscuras aguas revelan la verdad primordial, la verdad de la muerte. Su espejo es siempre el lugar de lo anónimo. Su estanque contiene las pesadas y recónditas aguas del Leteo, al que parece aludir la canción de Chavela Vargas. Una trascendencia ante la cual existe el sismógrafo del tacto, pues con el tacto sobre la piel del otro uno se acerca a los ausentes (incluso y sobre todo a esos ausentes venideros, es decir, a los que estarán ausentes *mañana*, o a los ausentes *pasado mañana*).

Por su parte, Sanna Kekäläinen, con sus polisémicos espejos, a un tiempo metafísicos y residuales, se precipita en la creación de enmarañados circuitos de sentido reverberante. Una de las escenas más paradigmáticas de su poética actual resulta esclarecedora y ejemplar. Pertenece también a *Happiness 2* y utiliza de nuevo aquel espejo irregularmente triangular que mostró al principio. Hacia mediados de la pieza, ella se sienta en el suelo, a fin de dirigirse al público. Está desnuda y al acomodarse en el suelo recoge los pies, abriendo las rodillas hacia afuera. Una melosa luz cenital cae sobre ella al mismo tiempo que, proyectada desde arriba, la sombra de una celda ocupa todo el escenario. Al fondo se escucha —suave— una música barroca, religiosa. Y ya sentada, lo primero que hace es colocarse en el regazo el espejo roto, con la punta más aguda hacia abajo, y queda ahí, como la punta de una lanza clavada en el suelo. Pero colocada adquiere, engrandecida, la forma de su pubis, y como es un espejo orientado hacia enfrente, se reproduce en él parte del público. De modo que

el público queda ahí, flotando temblorosamente en torno a su sexo durante toda esa escena. Kekäläinen comienza a leer con voz muy clara las descripciones de santa Teresa de Ávila sobre uno de sus éxtasis, el conocido como de la «transverberación», donde la santa explica cómo la espada de Dios penetra en su corazón repetidas veces, llenándola de tal sufrimiento celestial y de tal placer, «que no hubiese yo querido verme libre de ella» (Teresa de Ávila 2004, 13). La inquietante belleza de esta composición formal se acentúa con el dinamismo poliédrico de la misma: a) a través del reflejo saca al público de donde está, literalmente le ocasiona un *éxtasis*, b) lo encierra en su entre sus piernas, acogiéndolo en su sexo, como si de pronto ella fuese una diosa madre, c) los devuelve hacia atrás, reverberándolos, mostrándoles a ellos mismos su doble condición. De modo que, así, ella se convierte a la vez en Dios y en Teresa; es a la vez, como en el poema de Baudelaire, la espada y la herida; es dentro y fuera, hombre y mujer, ser físico y ser metafísico. Es la que une los opuestos. Y más que mujer clausurada (sensación que podría tenerse en este espectáculo por estar casi siempre bajo la sombra de las rejas, o en otros casos por estar literalmente dentro de una tienda de campaña, o por esa sensación entre ártica, clínica y abandonada del espacio de sus obras); más que un cuerpo enclaustrado, lo que nos ofrece es un cuerpo abierto: el cuerpo de la mujer que abre y cierra, tal y como concebían originalmente el cuerpo de la mujer las mitologías tanto griegas como orientales, según el etnólogo Arnold von Gennep (1960).

Como si fueran conducidos por Hermes, aquel dios que en una célebre escultura de Praxíteles aparece como portador del niño Dionisos (ese «Dios de las mujeres», como lo llamaba Nietzsche), y al que en diversas ocasiones se le adhiere, por ejemplo respecto a su peculiar conjunción de sexos, las obras de Sanna Kekäläinen, de Alpo Aaltokoski y de Olga Mesa parecen atrapadas en el *numen* de una simultánea apertura y clausura, con el que se caracteriza a ese dios. Y como la noción misma de frontera, todas sus obras son cerradas y abiertas. Los cuerpos que ellas nos presentan, convertidos de pronto en metáfora del espejo, cosificados en imágenes itinerantes, en sombras que pasan, abiertos al otro y a los otros, son a la vez procreadores de vida y portadores de muerte. Y nos recuerdan el destino final de cada uno de ellos, que no es otro que el de su desaparición. Pero sucede que aquí el

soma (el cuerpo) no sólo no es un *sema* (una tumba), sino que —también como Hermes—, incluso en el umbral de su desaparición, aparecen en su calidad de portadores de almas (de *psicompompos*, como se le denomina en griego), en puro fulgor fronterizo.

Barcelona, 3 de marzo del 2012

Referencias

- Aaltokoski, A. 2005. «Sukellus tuntemattomaan» En H. Jyrkkä, ed. *Tanssin tekijät – 35 näkökulmaa koreografin työhön*, 69–70. Helsinki: Like.
- Bataille, G. 1970. «Informe». Documents 7 (décembre 1929). En *Oeuvres Complètes I*, 152–239. París: Gallimard.
- Beckett, S. 1951. *Molloy*. París: Minuit.
- Classen, C., ed. 2005. *The Book of Touch (Sensory Formations)*. New York: Berg.
- . 2012. *The Deepest Sense: A Cultural History of Touch (Studies in Sensory History)*. Illinois: University of Illinois Press.
- Derrida, J. 2000. *Le Toucher, Jean-Luc Nancy*. París: Galilée.
- Fédida, P. 2000. *Par où commence le corps humain, Retour sur la régression*. París: PUF.
- Fratini, R. 2011. *A contracuento. La danza y las derivas del narrar*. Barcelona: Centro Coreográfico Gallelo / Mercat de les Flors / Institut del Teatre.
- Freud, S. 1979. «Inhibición síntoma y angustia». En *Obras completas*, vol. 20, 83–146. Buenos Aires / Madrid: Amorrortu.
- Jyrkkä, H. 2002. *Illuusioita todellisuudesta*. <http://www.aaltokoskicompany.fi/company/alpo-aaltokoski/illuusioita-todellisuudesta/> (consultado el 22/4/2012).
- Nancy, J.L. 2003. *Noli me tangere*. París: Bayard.
- Rilke, R.M. 1998. *Gedichte von 1906–1926* [13ª ed.]. Frankfurt am Main: Insel.
- Sánchez, J.A. 2008. «La danza que se toca». *Artea*. [http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/127/La danza que se toca, Jose A. Sanchez.pdf](http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/127/La%20danza%20que%20se%20toca,%20Jose%20A.%20Sanchez.pdf) (consultado el 15/4/2012).
- Sánchez, J.A. y J. Conde-Salazar, eds. 2003. *Cuerpos sobre blanco*. Cuenca: Universidad de Castilla–La Mancha.
- Teresa de Jesús. 2004. *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Valéry, P. 1957. «Philosophie de la danse». En *Oeuvres I. Variété*. París: Gallimard, 1390–1403.
- Van Gennep, A. 1960. *The Rites of Passage*. London: Routledge / Paul Kegan.

Living in a Terminal

ELENA MARCEVSKA *University of Northampton*

Summary: My paper discusses the production of the borders, examining how they engage bodies and spatial scales. I carry performative research with mobile digital media, between these borders in order to enable new terms of artistic and political engagement. By bringing plurality of perspectives into dialogue around the themes of body, mobile technology and space, I hope to reinvigorate critical analysis of the border in all of its (im)materialities and locations. In this paper I explore what lies behind the making of performance art with digital media, particularly when crossing extremely volatile geographic and cultural borders.

Keywords: Border, Mobile media, Performance art, Auto-ethnography, Identity

JOE MULROY: Why do you think he'll leave?

FRANK DIXON: Because he slipped through and fell in a crack. Nobody likes staying in a crack because they're nothing. Nobody likes to be stuck in a crack.

(Excerpt from *The Terminal* 2004, 2")

Borders have traditionally been seen as lines of division, as the final line of resistance between mythical «us» and an equally mythical «them»; either a method of containment or a final barrier leading up to an ultimate liberation and freedom. We find many instances in contemporary literature and visual culture, such as *The Terminal*, where the border is represented as a zone of danger and order, and when the crossing is over-romanticised. Obviously inspired by recent histories of «ethnic cleansing» in the former Yugoslavia, the film focuses on the highly visible structure of a fortified border patrolled by guards, screens and surveillance technologies, simultaneously overlaid with intimate meanings and ungraspable situations, that make us human.

I do not have many close relatives who have emigrated or lived in different countries during their lifetime. My entire family has always been happy where it was, proud of their origins and struggling with the demanding cultural and political conditions of the Balkan region. However, that struggle was constantly emphasized with my grandmother's story about her father, the only one who left the country to

go to Chicago in the USA. At that time, the beginning of the 20th century, it was an arduous journey, and one you would undertake if you wanted to disappear. Apparently he came back and stayed in Macedonia, though the conditions of his return were always puzzling and nobody wanted to discuss them, except my grandmother to her nieces. In secret she told us that if the Balkan wars had not been so cruel and if he had been less stubborn, all of us would probably be in the USA.

When I received my scholarship to attend the School of the Art Institute of Chicago, I went to see my grandmother. Having suffered a couple of strokes one after the other, she was quite senile. When the news of my scholarship was shared at the table with our family, her eyes opened wide and for a moment she seemed to be quite her old self. She almost yelled in joy «I knew it, I knew that it will be you!». She then took me by the hand and said that it was my job to fulfil the dreams of my great-grandfathers. She showed me a box of old photographs and a passport — memories that had not been shared with anyone before. The box was now mine, I deserved it. There were many reasons why Todor, my great-grandfather was a silent man and never talked about his life in the USA. He was extremely liberal with his daughters, who were educated to the highest level at a time when females were only allowed to attend the first two grades. He was fluent in Italian and English in a country that was on the wrong side of the Cold War wall (he passed the English on to my grandmother and mother in secret). And every day he silently questioned his decision to return.

It was a painful gift, a Pandora's box in a way, a gateway to someone's life story: so well kept. Even now it puzzles me that these mediated memories, an aged screen into a lost life, are such a strong burden for me. I am still struggling to understand why my grandmother thought that it was my job to fulfil his dreams and why until the day she died (just a couple of months after I left for USA) the only things she remembered clearly were my name and my location. What was the process that linked all of us to this painful story of migration, borders and invisible liminality?

My research is part of my body, thus inevitably carrying its history. It is a very specific history, of a body that has been trapped in liminal spaces for a very long period (both in a geographical/historical

sense, but also in a metaphorical and metonymical sense). The link between my body, theory and the tools that I use has become the most significant element of my exploration of borders. I cannot possibly outline my arguments without offering snippets of my personal experience, both through reflective writing and the autobiographical use of mobile digital media. It was challenging to write this paper at the same time integrating my life and tribulations as an artist, running the risk of «confessing» what no one needs or wants to know.

My research explores the production of the borders, examining how they engage bodies and spatial scales. Despite their seemingly confounding specificities, I carry research with mobile digital media, between these borders in order to enable new terms of artistic and political engagement. By bringing plurality of perspectives into dialogue around the themes of body, mobile technology and space, I hope to reinvigorate critical analysis of the border in all of its (im)materialities and locations. I want to reveal what lies behind the making of performance art with digital media, particularly when crossing extremely volatile geographic and cultural borders.

So, I have embraced the chance to undertake the autobiographical practice as research project called *Valid until...*, in the hope that some readers/viewers will see their lives, faces and ideas reflected in my writing and art created with the use of mobile digital technology. In my practice, I am bringing together Latour's (2004) concept of body as assemblage; Bacon's (2006) processual approach and Colley's (2007) autobiometry. The aim is to explore in depth the borders that I have to cross continuously in my everyday life and how they are articulated through the mobile screening devices.

Bruno Latour in his pivotal essay «How to Talk about the Body», defines the body as the actor that «leaves a dynamic trajectory by which we learn to register and become sensitive to what the world is made of». The body, for Latour, is an «assemblage» through the way it is connected to material practices, human and non-human, which articulates its potentiality. Latour developed a subtype of grounded theory called Actor Network Theory (ANT) that is based on ethnographic methods focusing on meanings as defined by the actors themselves. In my methodology I am emphasizing the process of assembling my body through continuous reflective writing and auto-

biographical use of the mobile phone. This is what Jane Bacon calls a «processual approach», rather than product oriented. This approach (methodology) according to Bacon enables the researcher to «think of themselves as an ethnographer as doing so will give a particular viewpoint or set of tools for the analysis of the fieldsite or research setting. Through this embodied reflexive practice the researcher is able to examine and explicate the nature of interaction with the subject of study and [] ground this engagement in the experiential, or performative aspects of the creative workshops» (2006, 138).

I became especially focused on how mobile imaging with a camera phone is informed by an autobiographical impulse and, thereby, belongs to a long tradition of first-person forms of documentation. Colley uses the term «autobiometry», to designate a mode of self-record or catalogue; or more specifically, an account of one's life: mobile-imaging as an autobiometrical accounting of the self in its living. Autobiometry is in a way for me a rigorous self-monitoring. That shaped my choice to continuously document my practice on a blog, since electronic media forms (e.g., personal webpage and blogs) have been and continue to be the sites of autobiographical practice as well. In my process I am deliberately focused on mobile screening devices (MSDs in the future text) as a tool. Heidi Colley developed the term MSDs to refer to mobile phones equipped with gaming and imaging capabilities which as a result have acquired colour LCD (liquid crystal display) screens.

In the promotional speech for iPad that came out on the 27 January 2010, Steve Jobs emphasized the following experience as a defining element of the new device: «It's the best browsing experience that you ever had, you can see a whole web page right in front of you and you can manipulate it with your fingers. [...] Holding the Internet in your hands» (2010). The iPad is just the tip of the iceberg, the most recent project by Carnegie Mellon is called Skinput, the primary goal of which is to provide a readily available mobile input system — that is, an input system that does not require a user to carry or pick up a mobile device at all as it will be integrated into the body.

There are many interdisciplinary research examples about this relationship. However before complete body-screen integration inevitably happens, there are two important questions that must be asked:

- Who is reflected on the screen?
- How do we handle the screen?

Borderland

Guillermo Gomez Pena tackles these questions, by commenting on the disjointed state between body and technology and how the technological space can become a closely monitored border space:

In the mid 90s, when the artworld went high-tech overnight, the debates about the human body and its relation to new technologies dramatically polarized the experimental arts community and particularly the performance art milieu. There were those in the «machine art» movement who advocated the total disappearance of the body and its replacement with digital or robotic mechanisms; others believed that the body, although archaic and «obsolete», could still remain central to the art event if physically and perceptually enhanced with technical prostheses. *None of these options were viable, however, for Chicano/Latino performance artists and other politicized artists of colour interested in new technologies.* (Emphasized by me, 2000, 38)

I would add to his argument, that this debate was not relevant for female artists either, and especially female artists that come from a less privileged background. This gets even more pertinent with the digital multiplicity and expansion of the screen technology in the last ten years. Female artists and theorists have been exploring the border and how it is performed through our bodies and with the use of technology for quite a while. Gloria Anzaldúa writes that the borderlands «are physically present wherever two or more cultures edge each other, where people of different races occupy the same territory, where under, lower, middle and upper class touch, where the space between two individuals shrinks with intimacy» (1987, 5). She is grasping on the psychological, the sexual and the spiritual borderland. I would like to add the technological borderlands as well and especially, the screen as a bordering territory that marks our body dramatically. To Braidotti, being nomadic, homeless, an exile, a refugee, an itinerant migrant, an illegal immigrant, is no metaphor. There are highly

specific geopolitical and historical locations-history tattooed on your body (2002, 3). For Ettinger, *a borderspace* is not a boundary, a limit, an edge, a division. But it is not a site of fusion or confusion. It is space shared between minimally differentiated partial subjects who, while they can never know each other, can, nonetheless, affect each other and share, each in different ways, a single event. There is line of artists who are examining the borderland in their work, like Coco Fusco, Guillermo Gómez-Peña, Ursula Bieman, NSK, Electronic Disturbance Theatre, but for the purpose of this paper I will focus on the work of Tanja Ostojić.

Tanja Ostojić

In the late 1990s, early 2000s, the new political, ideological and economic reorganization of Europe and especially, the political events that were taking place in Yugoslavia have significantly affected the work of the artists in the region. The crossing and creation of borders became a theme that many artists from the Balkan region integrated into their work. You need the crossing of bodies for the border to become real; otherwise you just have this discursive construction. There is nothing natural about the border; it is a highly constructed place that gets reproduced through the crossing of people, because without the crossing there is no border. The crossing is a process that never ends. Even when the state constructs authorities are crossed, the body carries the imbalance and the notion of being different, challenged, objectified. Tanja Ostojić in her intermedial project *Looking for a Husband with EU Passport* is using over-identification as a tool to retain a distance from the mimed border regime and as claimed by Žižek to frustrate that same regime of power.

The first phase of the project *Looking for a Husband with EU Passport* consisted of a simple Internet advert with an image of the artist's shaved body that was followed by the distribution of leaflets and posters in a shopping mall in Skopje, for the project «Capital and Gender» in 2001. The next step was a website that enabled correspondence between the artist and her «suitors». The project gradually moved from the realm of «imaginary» to the realm of the «real» when the artist met and married one of the «virtual» suitors (the German

artist Clemens Golf who deliberately delved into the «art-marriage» adventure). The final stage of this long-term art and life commitment started in the realm of the complex intertwining of conditions: the artist started facing the German state authorities in order to acquire the long-awaited Schengen visa and started going through seemingly endless procedures for long-term residency. After three years of «fictive» marriage, the couple separated and filed for a «real» divorce. Obviously, it is very difficult to make the borderline between the «fictive» and the «real» in this context, the body and the social freedom offered in exchange for a passport. The main objective of Ostojić's work is over-identification with the established regimes of power and representation through which the objectification of the female body usually takes place. Her body becomes the medium that she uses in order to stress the necessity to question these issues.

In a way, the body carries the process of crossing, the gender figure becomes the articulator of the border; that fragile line marking the edge of the national body. It is from here, on this body, according to national(ist) discourse, that all disease, illegality, contamination, and poverty come. This is the most vulnerable, penetrable site, the place where anxieties tend to concentrate. But Ostojić quite vividly carries in her work the autobiographical impulse, never acknowledging that her body has become completely translated into information and technologized in order to be legalised. She is a piece of information, a glitch in the border system and she has to carry on this invisible label into her life and work as well. When we cross the border, our body is demonstrated and performed, exposed and hidden.

Diary entry, Day 91

Living between two worlds can be demanding. Like an illness, you can't escape from it, it is so deep in your body. It goes over every border that protects you from outside. You can articulate yourself on the screen, but deep inside you know that the screen never articulates, only imposes form. Delivery at gate.

There are two gates. One in. One out. And me in between.

A: «We miss you so much». Her eyes get tearful.

I can't deliver the news.

B: Maybe we will stay.

A: Stay where?

B: I am not quite sure....

I am thinking of my great grandfather. How do you deliver a loss?

Valid until...

During the first year since my move to Northampton and UK, I walked in the town in order to see it more clearly. I was looking to acquaint myself with the cultural sprawl via a corporeal practice that allowed me to experience the foreign space in a more intimate way. The geographic terrain of Northampton felt «foreign» to me because its shape and scope were unfamiliar and navigating or getting a sense of either posed a challenge beyond what I had expected. My need to walk in Northampton was not only, in order to map out the city. It was a physical and neurological need to get out of my own feeling as a foreigner, best understood by this journal entry from my walking research, when I first arrived,

Driving past the Racecourse, on a rainy Monday. The town shape is melting on the wet windshield. I feel like disappearing and seeing another place, a better one, warmer, more responsive, not so intimidating and foreign. Place where I will fit in as well, where my language and presence will be acknowledged. Maybe if I walk long enough, my traces will not be erased. Maybe if I wait long enough, my body will become visible.

It was during these walks that various technologies became important for my artistic practice and the performance that I would make in response to walking in Northampton.

The three phases of my processual approach were: «experience», «discovery», and «performance». The first covers my initial experience of walking in the town that I barely knew, as well as how video and writing were used to document it and later became material for analysis. Second, the shaping and actual discovery of the content of the piece took place on the screen. Third, the performance will bring this work in front of an audience. In practice, these phases were not

isolated chronologically as they overlapped, dissolved into and influenced one another.

This initial exploration lead to a more in-depth research on the theme of borders and lines. *Valid until...* consisted of a series of autobiographical writing, performative photographs and videos taken during a period of 140 days. The period was symbolic, equal to 140 questions that I had to answer about my family and me in a visa application. This is a challenge that is repeatedly occurring into my life. Coming from South East Europe (ex-Yugoslavia region), my validity and legal status is constantly re-evaluated and subject to the scrutiny of the Western European authorities.

The act of making the photographs and the videos is both performative and processual. The mobile phone camera is set. I am standing with the camera in hand or it is attached to my body or to an object that I carry — in a singular, unchanging position. I frame initially and the camera records or takes multiple photographs of my walk. I do not stop until I finish my determinate route. The long take emerges as a process of discovery, enabled by the duration of the frame. It is a way to move closer to the possibility of uncovering the essence and significance of things, a gesture towards clarity. The time in-between the beginning and end of the take extends an opportunity for greater awareness of the topic at hand. Within the time of the frame, everyday things become visible and one is offered a moment to linger on a question rather than pursue a particular answer. In the editing process, there is always a tendency to cut, to reduce the duration. And I am going against this. I am trying to put two takes in parallel or to assemble many photographs together, in order to reflect on the moment of experience and discovery. My tendency towards the long take is autobiographical. My inclination towards the long take derives in part from being drawn to everyday things that often go unnoticed. The long take affords what is neglected to become the centre of attention. The border becomes a process rather than an act.

Diary entry, Day 43

I remember the first time my parents took me to visit a mosque. There are beautiful Ottoman mosques in my city and as Christians, we hardly

every visit them. My parents love the mosques, and the Ottoman architecture. My father bought me ice cream from the Old Bazaar. We ate it while crossing the Open market and looking at spices, fresh fruit and vegetables, chickens and eggs, underwear and linens. He talks constantly about the shapes, and corners and angles and colours...I hardly hear anything, but I enjoy the security of his velvety voice. And then we entered the mosque's yard, it was flooded with roses — white, purple, yellow, red...We took our shoes off and entered. My father leaves us at the door. I am puzzled. My mom pulls my hand. I look at the walls, abstract shapes in blue and orange, it's so silent. We sit in the left corner, behind the wooden screen. Through the holes, I stare at the bare feet of kneeling men. It feels like home, but so foreign. It smells different. I look through the screen, it is like a different country, outland... And then from the corner of my eye I see my father, amongst all those silhouettes that go up and down in a repetitive movement. Still and with a flickering smile on his face. Perhaps we are home after all.

References

- Anzaldúa, G. 1987. *Borderlands/La frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Spinster/Aunt Lute.
- Bacon, J. 2006. «The Feeling of the Experience: a methodology for performance ethnography». In J. Ackroyd, ed. *Research methodologies for drama education*, 135–152. Stoke-on-Trent: Trentham Books.
- Bender, B. 2001. Introduction. In B. Bender and M. Winer, eds. *Contested Landscapes: Movement, Exile and Place*, 1–18. Oxford / New York: Berg.
- Blocker, J. 1999. *Where Is Ana Mendieta?* Durham / London: Duke University Press.
- Braidotti, R. 2007. «Feminist epistemology after postmodernism: critiquing science, technology and globalisation». *Interdisciplinary Science Reviews* 32(1): 65–74.
- Cooley, H. 2004. «It's all about the Fit: The Hand, the Mobile Screenic Device and Tactile Vision». *Journal of Visual Culture* 3 (2/august): 133–155. http://vcu.sagepub.com/search/results?fulltext=Cooley&x=-1299&y=-208&submit=yes&journal_set=spvcu&src=selected&andorexactfulltext=and.
- . 2005. «The autobiographical impulse and mobile imaging: toward a theory of autobiometry». In *Proceedings of pervasive image capturing workshop at UBICOMP 2005*. Tokyo: ACM.

- Cooley, H. 2009. «Thumbnails». In F. Candlin and R. Guins, eds. *The Object Reader*, 522–526. London / New York: Routledge.
- Dollan, J. 1991. *The Feminist Spectator as Critic*. 2nd ed. Michigan: University of Michigan.
- Gómez-Peña, G. 2000. *Dangerous border crossers: the artist talks back*. London: Routledge.
- Harrison, C. et al. 2010. «Skinput: Appropriating the Body as an Input Surface». In *Proceedings of the 28th Annual SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems* (Atlanta, Georgia, April 10–15, 2010). CHI '10. New York: ACM.
- Heddon, D. 2008. *Autobiography and Performance*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Kwon, M. 2004. *One Place after Another: Site-specific art and locational identity*. Cambridge / London: The MIT Press.
- Latour, B. 2004. «How to Talk About the Body? The Normative Dimension of Science Studies». In *Body and Society*, vol. 10 (2–3): 205–229.
- Lippard, L.R. 1997. *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*. New York / London: The New Press.
- Mendieta, A. 1980. *Dialectics of Isolation: An Exhibition of Third World Women Artists of United States exhibition catalogue*. New York: A.I.R. Gallery.
- Miller, L.C. et al., eds. 2003. *Voices made flesh: performing women's autobiography*. Madison, Wis. / London: University of Wisconsin.
- Mol, A. and J. Law. 2004. «Embodied Action, Enacted Bodies. The Example of Hypoglycaemia». *Body & Society*, vol. 10 (2–3): 43–62.
- Mondloch, K. 2010. *Screens: Viewing Media Installation Art*. Minneapolis / London: University of Minnesota.
- Nelson, R. 2009. «Modes of practice-as-research knowledge and their place in the academy». In L. Allegue et al. eds., *Practice-as-Research in performance and screen*, 113–130. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Pearson, M. and M. Shanks. 2001. *Theatre / archaeology*. London: Routledge.
- Rose, N. 1996. *Inventing our selves: psychology, power, and personhood*. Cambridge: Cambridge University.
- Scott, S. and S. Scott. 2000. «Our Mother's Daughters». In *Feminism and Auto-biography: Texts, Theories, Methods*. London: Routledge, 128–134. <http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=108164253>.
- Wilding, F. 1976. *By our own hands*. Los Angeles: Double X.
- Wookey, S. 2009. «Walking Los Angeles: From Documentation to Performance». *Extensions* 5 (1): 1–5.
- Zimbalist Rosaldo, M. and L. Lamphere, eds. 1974. *Woman, Culture & Society*. Stanford, California: Stanford University.

The Theatre of debbie tucker green: A Dramaturgy of the Border

ENRIC MONFORTE *Universitat de Barcelona*

Summary: This paper approaches some of the plays by black British playwright debbie tucker green in order to examine how they can be considered to effect a dramaturgy of the border as well as to study how their different representational practices might contribute to her consideration among the most relevant voices in 21st-century British theatre, a voice which can be said to have inherited the tenets of postdramatic theatre, combined with strong ethical and political concerns. Written from a minority position both in terms of gender and race, tucker green's plays examine contemporary societies from a new theatrical angle: such is the case of *stoning mary* (2005) and *generations* (2007) — fierce denunciations of the ordeals suffered by Africa at many levels — or *random* (2008), in which she deals with the issue of racial violence directly affecting black communities in Britain through the portrayal of the devastating effects of the fortuitous murder of a black teenager. By bearing these and other of her plays in mind, it can be contended that her work offers an undeniably ethical/political view of «reality», a view which has inherited the rich tradition of British political theatre and which in tucker green's plays is shown through the denunciation of some of the injustices afflicting both first — and third-world countries. However, and significantly so, at a theatrical level her politically-charged dissections of society are effected through the use of new representational trends that constantly test their own boundaries in a continuous renegotiation of form.

Keywords: debbie tucker green, Postdramatic Theatre, Theatre and Ethics, Representation, Spectatorship

Much has happened in British theatre in the wake of the controversial opening of Sarah Kane's *Blasted* at the Royal Court Theatre Upstairs in January 1995. Since that particular watershed, audiences have witnessed the emergence and/or consolidation of a number of voices which are now an essential part of British theatre of the new millennium, such as Mark Ravenhill or Martin Crimp, together with the staging of plays by established playwrights such as Caryl Churchill or the late Harold Pinter, to name but a few. Among such playwrights, the theatre of debbie tucker green stands out. It is the purpose of this paper to attempt an account of what makes her plays so powerful, innovative and thought-provoking, by placing her in specific theatrical and philosophical traditions, by offering a consideration of her dramaturgy as being written from a specific gender and racial position and by studying the dramaturgical strategies she makes use of as

instances of what could be called a dramaturgy of the border. Indeed, I argue how tucker green's production can be seen as exemplifying the existence of tangible borders between Europe/the Western world and developing countries, or even between different racial groups in first-world societies, such as the division existing between blacks and whites in Britain. At the same time, the paper also shows how her work also presents spectators with other, different types of intangible borders, this time related to gender, racial and sexual abuse within a given society or family unit. Finally, and yet at another level, the paper inquires into the ways in which her theatre also shows the presence of formal borders between «dramatic» and «postdramatic» styles.

Postdramatic Theatre and Ethics

The theatre of tucker green could be related to the tradition of the postdramatic, as defined by Hans-Thies Lehmann. In his influential *Postdramatic Theatre* (1999), Lehmann explains the notion as «a new paradigm» (2006, 24) created in the last third of the 20th century, triggered by what he calls the «caesura of the media society» (2006, 22), that is, the general influence and pervasiveness of the media in society. Postdramatic theatre is distinct from what Lehmann calls «dramatic» theatre, that is to say, the type of theatre prevalent in the European tradition, a theatre based on mimetic/analogic patterns of representation and on the primacy of the text, a theatre which works towards the formation of illusion through the use of a naturalistic aesthetic, creating a social bond between play and audience and, on the whole, aiming towards wholeness. This is achieved through «a negation of the traditional concept of drama with its constituents of character, dialogue, action, story and conflict» (Zimmerman 2002, 106). As a consequence, the «“principles of narration” and figuration» and the order of a “fable” (story)» disappear (Lehmann 2006, 18), as well as «the “depth” of speaking figures» (Lehmann 2006, 18), and an «autonomization of language» takes place (Lehmann 2006, 18). All this has an effect on — and is also a consequence of a changed — «perspective of human subjectivity» (Lehmann 2006, 18). Thus, instead of «intentionality», «conscious will» or «the “I”», we are left with the «failure» of intentionality, «desire» and the «subject of the unconscious»

(Lehmann 2006, 18). Lehmann uses the expression «postdramatic stylistic moments» (2006, 24) to refer to moments that can be thus labelled in a specific production, irrespective of the time when it was produced, and refers to the «constellation of elements» (2006, 25) to be found in any text/production as the ones which make a specific stylistic moment dramatic or postdramatic. Finally, postdramatic theatre emphasises the theatrical experience as a self-reflexive artefact that challenges teleology and logocentrism and considers as well issues of re-presentation in order to achieve a thoroughly defamiliarising effect.

Another important aspect of Lehmann's conceptualisation is the acknowledgement of the key role of the spectator, which is implied in his use of the expression «materiality of communication» (2006, 16). That is, for Lehmann the theatrical experience is «a joint text» (2006, 17) made up of both the «aesthetic act itself» and «the act of reception» (2006, 17). This offers profound ways to intervene in society (borrowing Alan Sinfield's notion), since «aesthetic investigations always involve ethical, moral, political and legal questions in the widest sense ... [and] theatre ... exists in the field of *real socio-symbolic practice*» (2006, 18–19). The «*politics of perception*» (2006, 185), or the «*aesthetic of responsibility (or response-ability)*» (2006, 185), as Lehmann diversely names it, therefore points towards a practice of theatre which allows audiences to empower themselves and achieve agency in the midst of a cutting-edge aesthetic experience that is inevitably, at the same time, ethico-political (2006, 186).

Indeed, in recent times there have appeared a number of (re)considerations of ethics and its relation to theatrical experience. The turning point, as Nicholas Ridout states in *Theatre & Ethics* (2009), is «the Nazi genocide» (49), which prompted a «re-evaluation of enlightenment modernity» (51) by thinkers such as Theodor Adorno or Max Horkheimer, who considered the extermination of Jews by the Nazis in WWII to be the direct consequence of «enlightenment and modernisation» (50). As a consequence, what needs to be developed is a «post-enlightenment ethics» (Ridout 2009, 61), one that escapes the constraints and misdirections of the previous ethical outlook.

A possible avenue towards the creation of a post-enlightenment ethics, and one that has been explored in recent times, centres on the

work of Emmanuel Levinas and on his illuminating considerations of the relationship between self and «other». What Levinas proposes is that the emphasis on the human subject characteristic of modernity and the enlightenment period should be replaced by «a dedication to an ethics based on the existence of the “other”» (Ridout 2009, 52). This replacement of self by «other» is in fact an «ethical obligation», as «[w]e come into being only through this responsibility to the “other”» (Ridout 2009, 53). In Levinas’s words: «Responsibility for the Other, for the naked face of the first individual to come along [...], as if I were devoted to the other man before being devoted to myself» (1989, 83). This dedication to the «other» takes place in the form of an «encounter with the “face”» (Ridout 2009, 53) — what Peggy Phelan calls «the face-to-face encounter» (2004, 577) — which puts us in touch with the sheer «otherness of the other» (Ridout 2009, 53), who «becomes my neighbour precisely through the way the face summons me, calls for me, begs for me, and in so doing recalls my responsibility, and calls me into question» (Levinas 1989, 83).

This recent (re)evaluation of ethics is especially relevant to theatre practice, bearing in mind its status as «a situation of mutual spectatorship» (Ridout 2009, 15). In this sense, the emphasis placed on the presence of the spectator and the active role given to him/her in recent theory — what Lehmann calls the «re-activation of the spectator» (Ridout 2009, 59) or what Phelan names the «condition of witnessing» (2004, 577) — highlight the theatre as a cultural field where Levinas’s formulations can be put into practice. It is precisely the fact that the spectator becomes a witness, according to Ridout, that allows him/her «to experience a live encounter with the other» (2009, 60). Thus, the theatre becomes a place where, out of the complex relationship between the spectator, the actor and the aesthetic experience itself, «a feeling of ethical responsibility to the people suffering» (Ridout 2009, 58) might be created.

It should be noted that in this process towards a post-enlightenment ethics the political seems to have been displaced by the ethical (Rebellato 2007*b*; Ridout 2009) — or, rather, the ethical seems to be the means to attain the political. In recent critical discourse, this comes together with an emphasis on form, on the purely aesthetic, which creates a distance between spectators and actors with the aim

of developing «a model of performance as an ethical encounter, in which we come face to face with the other, in a recognition of our mutual vulnerability which encourages relationships based on openness, dialogue and a respect for difference» (Ridout 2009, 54).

A Dramaturgy of the Border

Among the resurgence of black playwrights that took place from the 1990s, a resurgence that led Kwame Kwei-Armagh to the National Theatre or Roy Williams to the Royal Shakespeare Company, debbie tucker green stormed into the British stage in the early 2000s with a number of «in-yer-face» influenced plays (Goddard 2007, 184) that took audiences by surprise. Avoiding the emphasis on cultural identity issues characteristic of black playwrights from previous decades (see, for instance, Aston 1995; Ponnuswami 2000; Godiwala 2006), tucker green's more cutting edge, «hybrid approach» (Peacock 2007, 63) dissects contemporary topics in post-Thatcher Britain from a distinct black and female perspective in what can be seen as a «move away from "issue-plays" to the foregrounding of individual stories» (Goddard 2008, 96–97), thus exploring «gender, social and domestic relationships» (Peacock 2007, 63) and stressing her position on both racial and gender borders. At the same time, her «black urban stories» can also be seen as «experiential spaces mixing elliptical strains of language in order to produce disturbing effects» (Middeke, Schnierer and Sierz 2011, xxi). Bearing in mind the first part of this paper, it is my contention that her plays provide audiences with countless ways to occupy the place of the «other» or engage in the encounter with the «face». Tucker green's plays, in other words, display a profound ethical potential.

dirty butterfly (Soho Theatre, February 2003), tucker green's first play, offers an uncomfortable encounter with the «face» in the shape of a white woman being brutalised by her partner and the ambiguous reaction of her black neighbours. Unable to sleep because of the continuous beatings Jo is subjected to, Amelia is forced to move to her downstairs living room and sleep in the sofa, whereas her partner Jason, in a way aroused by the situation, stays upstairs in bed, listening to the beatings but doing nothing to help, to the mounting of jeal-

ousy on Amelia's side. Their refusal or inability to help Jo overcome her situation is graphically illustrated in the Epilogue to the play, where Jo, badly bruised and bleeding abundantly as a consequence of one of her partner's beatings, goes to the café Amelia works at as a cleaning lady searching for help. The contrast of the «*extremely shiny, clinically clean*» (2003, 38) café with Jo's blood provides us with a first instance of Amelia's negation of the battered woman:

AMELIA: look what you're doing — where you're drippin — look at my floor!

JO: Look at me.

AMELIA: No.

JO: Look at me.

AMELIA: Wha'for?

JO: Look what he / done—

AMELIA: why? Jo?

JO: Let me show you *Amelia*—

AMELIA: nah, cos — again — thank you — and — no. / So.

JO: Amelia—

AMELIA: I don't wanna see. I don't need to see. I don't have to see — you. Yeh.

So, no. (2003, 40–41)

Amelia thus literally refuses to look at Jo, to encounter her as the «face», which reveals her avoidance of her ethical responsibility towards it. Later on, when the blood is «*literally dripping ... from between [Jo's] legs*» (2003, 43) Amelia becomes obsessed with leaving the place with no trace of stains with the use of «*paper towels*» and «*sanitary towels*» (2003, 43). However, they inevitably start leaving bloody footprints on the immaculate floor, ending with Jo vomiting «*over the floor, where there are no paper towels*» (2003, 49). While Amelia and Jason spend the whole play showing no solidarity with Jo, evading their ethical responsibility towards the «other» and refusing to meet the «face», Tucker Green makes spectators look the «face» in the face, so to speak. And hold the look.

Random (Royal Court Jerwood Theatre Downstairs, March 2008), which narrates the devastating consequences of the «accidental» kill-

ing of a black youth, can be seen as tucker green's angry shout at a fact that in recent years has become a common reality in Britain's major cities: the increasing amount of violent deaths afflicting black teenagers. The chronology of events takes place in one day, as narrated by the different characters which, in fact, are represented by the voice of a single actor. The sense of menace, of an omen, is present right from the opening line, with a reference to «the su'um in the air... like the shadow of a shadow feelin... off-key» (2008, 3). Once again we encounter a domestic environment being shattered to pieces. Brother, who still goes to school, is killed in what the embarrassed (and white) members of the police force define — following the prevailing clichés existing in a white-dominated society — as «[a] "altercation" / a — "attack" —» (2008, 28) which might have been carried out by «a "gang"» (2008, 32). In the second part of the play, Sister and Dad are asked to identify the corpse, which once again makes audiences encounter the «face» in a very graphic way:

SISTER: Brother had a—
birthmark.
Here.
Juss like me.
But his been
cut thru
with a chunk of him gone
now.
He had an eye
two.
Now he got juss one.
They try to pretty it up
mek it look like he winkin...
But
... you can't pretty up
whass horrific.
Y'not meant to.
His mout'
look like a clown—
now

wider than it should be.

It slashed so much on a one side

from there

to there.

That juss he's face. (2008, 35)

Through these uncompromising words, spectators are made to confront the «otherness of the other» by becoming witnesses to the ordeals undergone by black teenagers in Britain. Once more, tucker green manages to communicate the «undercurrent of pain» (Rebelato 2007a, 165) pervasive in her production.

The plays we have dealt with so far tackle issues relevant to encountering the «face» in contemporary British society. But tucker green's other plays also look further out to both denounce and make public specific situations of powerlessness and oppression in countries other than Britain. Both *generations* (National Theatre, June 2005) and *stoning mary* (Royal Court Jerwood Theatre Downstairs, April 2005) deal with issues directly afflicting the African continent. In the case of the former, a family of «*black South Africans*» (2005, 66) repeat several times the same dialogue about learning to cook in a circular way, with the difference added every time the dialogue is uttered that all the members — with the exception of Grandma and Grandad — are in turn being «*called and lamented*» and thus end up by «*leaving [their] position on stage*» (2005, 75). The basic exchange is progressively reduced, as every time one of the characters disappears from the stage the lines related to the character also vanish. It is not until the end of Scene Three (out of five) that Dad makes a reference to «This thing» (2005, 84), followed by his remorseful «I miss them» (2005, 84). This is repeated in the next scene by Grandma, who again articulates the words «This big dying thing» (2005, 87), to reach a conclusion in Grandad's final «This thing. This dying thing ... This unease. This dis-ease» (2005, 89), which will be followed by Grandma's closing:

Oh God.

Oh God.

Oh God. (2005, 89)

The confrontation with the «face» takes place — like in the other plays — in an oblique way, since at no point in *generations* is the name of the disease mentioned. However, audiences can see its consequences in a continent which has been decimated by AIDS in a minimalist way to boot. It is also symptomatic of this obliqueness the fact that, as Goddard has pointed out, the main topic of conversation is food in a continent where famine is rife (2007, 183) thus paradoxically showing the gravity of the situation.

Stoning mary, probably tucker green's most celebrated piece to date, is also concerned with the situation of a developing country, by presenting three interrelated stories about the ills afflicting the African continent: the AIDS epidemic, the issue of child soldiers and death by stoning still being active. Thus, the story of an AIDS-infected couple who fights over the only prescription for medicines they can afford and who in turn is killed by a child soldier is interweaved with scenes that show the soldier's parents, who wait for the return of their son, and with the sentencing to death by stoning of mary, one of the ill couple's daughters, who — as we learn in Scene Twelve — in turn killed the child soldier and has therefore been condemned to death. Once again, tucker green illustrates with this play different ways in which the ethical responsibility towards the «other» can be put into effect and the many forms it can take, among them Africa as the «other», the effects of AIDS on the African continent, the oppression of children, or the existence of death penalty.

One of these instances is particularly relevant as a way to illustrate the encounter with the «face» or, more appropriately, the failure of the encounter from taking place. In Scene Twelve, when Younger Sister is awaiting death by stoning, she learns that a petition undertaken on her behalf with the intention of forcing the government to cancel the execution has failed because of the scarce number of signatures presented. This prompts Younger Sister to a fierce denounce of the lack of solidarity between women, in what could be read as a critique of (white) Western feminism and its inability to help the «other»:

YOUNGER SISTER: So what happened to the womanist

Bitches?

... The feminist bitches?

... The professional bitches.
 What happened to them?
 What about the burn their bra bitches?
 The black bitches
 the rootsical bitches
 the white the brown bitches
 the right-on bitches
 what about *them*? (2005, 61–62)

This inability of helping the «other» is reflected in a pessimistic way in the relationship between the two sisters, with Older Sister resenting her having to visit Younger Sister in prison, or even between Husband and Wife in «The AIDS Genocide», who fight for the only prescription available (Goddard 2007, 182, 187).

Representation, Spectatorship

The third and last part of the article is concerned with showing how, in terms of representational practices, tucker green's plays constantly test their own boundaries in a continuous renegotiation of form, a conscious attempt to move away from naturalism and realism which tests both the spectator's responsibility and his/her «response-ability». Indeed, her plays destroy «the comfort zones of theatrical realism in her verbal freefalls and controversial or confrontational topics» (Osborne 2007, 227), thus initiating a movement towards the epic. As Aston puts it, «green's rejection of realism [is] fundamental to her presentational rather than representational style where, minimally rather than realistically set, the domestic transforms into the epic» (2011, 198).

To begin with, as Goddard has pointed out, «[a]ll of the plays start as though the characters are mid-flow of their arguments» (2007, 185), thus disrupting a more traditional approach to form, character and the dramatic situation from the outset, with the spectator having to adjust from the beginning to what is required of him/her. Adding to this, the opening notes of *dirty butterfly* specify that through the main section of the play «options can be taken regarding who is talking to who and when, with varying implications for the characters. The form

of the piece has been left open for these choices to be made» (2003, 2). Leaving the form open is a way to allow the director and actors to participate in the creation of meaning. Also, the Epilogue comes chronologically before the rest of the play, once again disrupting traditional form and in this case forcing audiences to contribute to the aesthetic experience. Similarly, in *born bad* it is specified that «[o]nce onstage, the characters never leave» (2003, 2), so impeding from the beginning any kind of analogical representation based on a mimetic acting style and facilitating instead the devices to contribute to a Brechtian A-Effect, which creates a necessary distance to give spectators the space needed to participate in the creation of meaning. The case of *trade* goes further into the «making strange» feeling, adding complexity to the situation, since «[a]ll characters are played by three black actresses» (2005, 4). Here we have a case of actors playing several roles, including cross-sex casting choices, but most importantly a cross-race one, since two of the characters, Regular and Novice, are white. Having a black actor play a white role allows for a powerful investigation into the workings of Western societies from the perspective of race as well as offering an insight into the faultiness that emerge in the process. In *generations*, the circular repetition of the same conversation, which is progressively shortened as characters disappear from the stage, foregrounds the play's major concern, only to be grasped at the very end: the effect of AIDS on the African continent. As a consequence of this foregrounding, a feeling of defamiliarisation, of «making strange», also takes place, triggered as well by the fact that some of the dialogue «may be happening in different time frames between certain characters» (2005, 66), thus disrupting a naturalistic conception of time. Finally, the use of a «choir» or of «live vocals» (2005, 66), present and framing the action from before the start of the performance and to its very end, «underscor[ing] parts of the text» (2005, 66), is yet another device that works in a Brechtian way against a naturalistic formation of illusion.

However, it is with *stoning mary* that tucker green's ambitious search for alternative forms of representation reaches a peak. To begin with, and most importantly, a stage direction indicates that «[t]he play is set in the country it is performed in» (2005, 2) and that «[a]ll characters are white» (2005, 2), which leads to an utter feeling of defa-

miliarisation on the part of the audience when they see a play dealing distinctively with African issues being performed by an all-white, Western-looking cast. The cultural distance created between what is shown and what is implied creates a space in which the spectator can show agency and become a witness, which, as has been seen, is the indispensable condition for the encounter with the «other» to take place. In this play, the use of a white cast facilitates this process and poses unsettling questions about the attitude of the West towards the plight affecting developing countries. Other relevant elements to mention are the presence of the whole cast «*onstage*» (2005, 2) at the beginning of the play, the postdramatic effect created by the showing of «*scene titles*» (2005, 2) at the beginning of each section — the titles being «The AIDS Genocide. The Prescription», «The Child Soldier», and finally «Stoning Mary» — and the fact that during one of the scenes («The Prescription») «*two actors play each character simultaneously*» (2005, 2), once more undermining in this way a process of identification between actor and character and therefore between spectator and actor, forcing audiences to consider the ethico-political dilemmas at stake in the theatrical situation. To this should be added the use of the third person in dialogue and, in the playtext, the use of inverted commas around lines of dialogue with the intention of disrupting «a familiar reading of the words on the page» (Goddard 2007, 187), as well as some instances when the speech appears on two columns (2005, 20), which on the whole add to the previously described feeling of defamiliarisation.

Finally, *random* presents the spectator with «[o]ne Black actress play[ing] all characters» (2008, 2), once again making use of cross-race casting. The fact that an actor impersonates the different characters acts once more as a Brechtian device which impedes identification between spectator and actor and, as a consequence, forces the former to concentrate on the (socio-political) issues the play scrutinises. As has been noted, this is also achieved through an emphasis on the artificiality of the notion of «character», which completely precludes empathy between actor and «character» and consequently between spectator and actor.

To conclude, debbie tucker green's plays should no doubt be taken into account in any consideration of major theatrical developments

in contemporary British theatre. The contextualisation of her production in the light of the concept of postdramatic theatre reveals how her plays work towards the creation of an alternative to naturalism and realism based on the avoidance of any formation of illusion and wholeness, and makes it possible to establish a connection with a recent movement towards ethical awareness. This is how tucker green's plays, through the workings of her black female gaze and a daring exploration of aesthetics, scrutinise both contemporary British society and the wider world, offering specific instances of the different borders at work between the first and the third worlds, between whites and blacks in Britain, between abusers and the abused. tucker green's dramaturgy of the border, therefore, provides audiences with countless ways of encountering the «face», proving this way its intrinsic value as an ethico-political artefact.¹

References

- Aston, E. 1995. *An Introduction to Feminism and Theatre*. London and New York: Routledge.
- . 2011. «debbie tucker green». In M. Middeke, P.P. Schnierer, and A. Sierz, eds. *The Methuen Drama Guide to Contemporary British Playwrights*, 183–202. London: Methuen.
- Goddard, L. 2007. *Staging Black Feminisms: Identity, Politics, Performance*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan.
- . 2008. «Middle-Class Aspirations and Black Women's Mental (111) Health in Zindika's *Leonora's Dance*, and Bonnie Greer's *Munda Negra* and *Dancing on Blackwater*». In R. D'Monté and G. Saunders, eds. *Cool Britannia? British Political Drama in the 1990s*, 96–113. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan.

¹ This article has been financed by the Spanish Ministry of Science and Innovation through the research project «The representation of politics and the politics of representation in post-1990 British drama and theatre» (FFI2009-07598/FILO). A previous version was read at the conference «Contemporary British Theatre: Towards a New Canon» (School of English, Birmingham City University, 2010). Earlier parts of the manuscript appeared in the chapter «Ethics, Witnessing and Spectatorship in David Hare's *Via Dolorosa* (1998), Robin Soans's *The Arab-Israeli Cookbook* (2004) and Caryl Churchill's *Seven Jewish Children* (2009)», included in the book *Ethical Debates in Contemporary Theatre and Drama*, edited by Mark Berninger and Bernhard Reitz (Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2012).

- Godiwala, D. 2006. «Alternatives within the Mainstream: British Black and Asian Theatres. An Introduction». In D. Godiwala, ed. *Alternatives within the Mainstream: British Black and Asian Theatre*, 3–19. Newcastle: Cambridge Scholars Press.
- Green, d.t. 2003. *Born Bad*. London: Nick Hern.
- . 2003. *Dirty Butterfly*. London: Nick Hern.
- . 2005. *Stoning Mary*. London: Nick Hern.
- . 2005. *Trade & Generations*. London: Nick Hern.
- . 2008. *Random*. London: Nick Hern.
- Lehmann, H.T. 2006. *Postdramatic Theatre*. London and New York: Routledge.
- Levinas, E. 1989. *The Levinas Reader*. S. Hand, ed. Oxford: Blackwell.
- Middeke, M., P.P. Schnierer, and A. Sierz, eds. 2011. Introduction. In *The Methuen Drama Guide to Contemporary British Playwrights*, vii–xxiv. London: Methuen.
- Osborne, D. 2007. «Not “In-Yer-Face” but what Lies Beneath: Experiential and Aesthetic Inroads in the Drama of debbie tucker green and Dona Daley». In R.V. Arana, ed. «Black» *British Aesthetics Today*, 222–242. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Peacock, D.K. 2007. «Black British Drama and the Politics of Identity». In N. Holdsworth and M. Luckhurst, *A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama*, 48–65. Oxford: Blackwell.
- Phelan, P. 2004. «Marina Abramović: Witnessing Shadows». *Theatre Journal* 56: 569–577.
- Ponnuswami, M. 2000. «Small Island People: Black British Women Playwrights». In E. Aston and J. Reinelt, eds. *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights*, 217–234. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rebellato, D. 2007a. Dan Rebellato. In M. Aragay et al., eds. *British Theatre of the Nineties: Interviews with Directors, Playwrights, Critics and Academics*, 159–171. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan.
- . 2007b. From the State of the Nation to Globalization: Shifting Political Agendas in Contemporary British Playwrighting. In N. Holdsworth and M. Luckhurst, *A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama*, 245–263. Oxford: Blackwell.
- Ridout, N. 2009. *Theatre & Ethics*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan.
- Zimmermann, H. 2002. «Martin Crimp, *Attempts on Her Life*: Postdramatic, Postmodern, Satiric?» In M. Rubik and E. Mettinger-Schartmann, eds. *(Dis)Continuities: Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English*, 105–124. Trier: Wissenschaftlicher Trier.

Els límits del món en un *País sense paraules*

KÀTIA PAGO CABANES *Universitat Autònoma de Barcelona*

Summary: Tracing the concept of border in Dea Loher's monologue *Land ohne Worte*, does not seem feasible at first sight. The play's conception of a European painter in K. (probably Kabul) struggling to represent the war around her in her paintings; and the monologue in which the character discusses her life crisis are marked by a German dramatist who has lived in different parts of the world. There is no doubt that if borders are to be found in the play, they will soon be dissolved. In fact, we are not told about specific countries, we only see people affected by war. It does not matter whether it is the Afghanistan war or not, whether the main character is German or not, because borders have no meaning where the «action» takes place.

The author not only crosses physical frontiers in this play, but also artistic ones, putting into question the nature and limits of language itself.

Keywords: Limits, Writing, Painting, Language, War

Paraules clau: límits, escriptura, pintura, llenguatge, guerra

Introducció

A l'hora de revisar el concepte de frontera en les arts escèniques a Europa, pot resultar interessant el monòleg de l'autora alemanya Dea Loher *Land ohne Worte* ("País sense paraules"), ja que toca la idea de límit en totes les seves vessants: des de les fronteres tangibles a les intangibles, passant per les expressives, que la veu narradora creua des d'un principi per donar origen a l'obra:

wäre ich malerin	si fos pintora
nur zum beispiel	només per posar un exemple
wäre es einfacher (115)	seria més fàcil ¹

La figura d'una pintora europea enmig d'una ciutat devastada per la guerra i anomenada K. (probablement, Kabul) suggereix, d'entrada, que el concepte de frontera és eludible. També ho indica l'absència de països; ni Alemanya ni Afganistan s'esmenten, perquè semblen denominacions sense importància en el lloc de «l'acció».

1 Les traduccions dels fragments citats són meves.

A la vegada, analitzar els límits a l'obra comporta inevitablement pensar en la famosa premissa de Wittgenstein (1989, 130): «els límits del meu llenguatge signifiquen els límits del meu món», per preguntar-se tot seguit on s'haurien de buscar en un país sense paraules. No és fàcil, si tot el que veiem, a través dels ulls de la pintora, és gent trasbalsada per la guerra i, sobretot, la impotència del personatge davant de la incapacitat per expressar el que veu a través del seu art. I, si no ho pot expressar en paraules, el fet d'intentar-ho mitjançant la pintura la sumeix en una crisi, perquè es tracta d'una situació extrema i sense sentit, que no és altra que la guerra. D'aquí ve que l'autora qüestioni els límits del llenguatge, seguint la línia del filòsof i molts altres que també han vist el lligam entre guerra i llenguatge.

Alguna cosa deu estar passant als teatres europeus si cada vegada es porten més situacions de guerra als escenaris: des de l'obra de la malaurada Sarah Kane a partir de la guerra dels Balcans, fins a les d'Elfriede Jelinek sobre l'Irak, *Babel* i *Bambiland*, o sense allunyar-nos gens, una obra com *Incendis* de Wajdi Mouawad sobre la Guerra del Líban, que s'ha representat al teatre Romea de Barcelona. La mateixa Dea Loher té tot un repertori de conflictes armats en la seva temàtica: una revolució al Brasil dels anys 1930 a *Olgas Raum*, l'exIugoslàvia a *Fremdes Haus* o la RAF, la Rote Armee Fraktion, a *Leviathan*, gairebé sempre a partir del dilema individual de lluitar o adaptar-se.

Potser, com assenyalava Christoph Schlingensief (2004, 9) referint-se a *Bambiland*, per l'efecte de «desactivar bombes» d'un text així, segons ell un «text metralladora contra metralladores», de manera que aquestes representacions serien com actes de resistència, si ho féssim extensiu. Encara que aquesta tendència també podria obeir a la nostra passivitat, en la línia que apuntava Susan Sontag (2003, 97):

En la mesura en la qual sentim solidaritat, sentim que no som còmplices d'allò que ha provocat el patiment. La nostra solidaritat proclama la nostra innocència així com la nostra impotència.

Però, tenint en compte les autores esmentades, aquest sentiment es pot ben bé descartar. La seva actitud, i penso sobretot en Dea Loher, que ha manifestat més d'un cop la seva creença en el potencial revolucionari de les persones, sembla que enllaça amb un dels manifestos

que es llegien l'altre dia contra la reforma laboral, en el sentit d'acostar realitats. Deia així:

L'atac que el capitalisme està llançant contra el 99 % de la població dels seus països, dels que habiten el centre dels seus sistemes no és nou; l'únic que té de nou és que els destinataris no estan en allò que anomenàvem països del Tercer Món (Martí, 2012).

Des que va caure el mur de Berlín, i amb ell el sistema reduccionista de dos blocs enfrontats, i sobretot després de l'11-S, el panorama de conflictes arreu del món s'ha fet més complicat. Tal com observen els editors d'un estudi recent sobre els discursos de la guerra a la literatura i als mitjans (Gansel i Kaulen, 2011), les dicotomies es dissolen: els rols de víctima i culpable, d'espectador i combatent, d'exèrcit i població civil o de guerra real i virtual. En aquest context, Dea Loher és una de les veus del panorama teatral que no ha estat aliena a aquests canvis de paradigma.

Finalment, la mobilitat de l'autora, que passa llargues temporades al Brasil, i que per al text que ens ocupa es va inspirar en una estada a Kabul, apunta també en aquesta direcció d'eludir fronteres. Però val la pena que examinem aquestes assumpcions més detingudament.

1 Dea Loher: una autora de frontera?

Entre la voluntat de Bertolt Brecht de canviar el món amb el teatre i l'afirmació de Max Frisch que només és art, hi hauria Dea Loher, segons Birgit Haas, que ha estudiat la seva producció dramàtica a l'obra *Brecht und (kein) Ende: das Theater von Dea Loher*. No obstant això, la situa més a prop del primer, i com a exemple cita l'autora quan reconeix que, amb l'obra *Barba Blava, l'esperança de les dones* «volia provocar un riure trist i intel·ligent, dels que permeten distanciar-se i, per tant, reflexionar» (Haas 2006, 24).

Si ens fixem en *País sense paraules* és el mateix text allunyat de la parla el que provoca distanciament, així com el gest, que intenta transmetre en la pintura de l'escena cinquena:

ich würde es nennen

mädchen mit zunge und haut und feuer

WITHOUT WORDS (130)

l'anomenaria

nena amb llengua i pell i foc

WITHOUT WORDS

Després de Brecht, el teatre documental dels anys 1960 a Alemanya buscarà de nou intervenir políticament, amb autors com Peter Weiss o Tankred Dorst. Aquest últim havia expressat clarament la voluntat de buscar l'equilibri perfecte entre art i realitat, i mai la il·lusió de reproduir els esdeveniments. Per això, si feia política, era des de l'èsser individual, a través dels personatges, i sense pretendre moralitzar. Tot i així, es veia com un autor moral, en la mesura que plantejava preguntes, encara que no les respongués. Aquí veu Haas la influència de l'autor en Loher, i de fet va ser professor seu d'escriptura dramàtica a l'Akademie der Künste de Berlín.

Però encara devia ser més gran la petjada d'un altre dels professors: Heiner Müller. Haas observa que una obra com *Hamlet-Maschine*, en la qual es dissol l'estructura dramàtica, així com les fronteres entre subjecte i individu o autor i actor, per exemple, entraria perfectament en la categoria de teatre postdramàtic. Precisament, Hans-Thies Lehman va desenvolupar aquest concepte, segons cita Haas (2006, 33), per categoritzar el teatre després de Brecht, aquell en què «ja no hi ha acció o interacció i en què la història ja no és important, sinó l'aspecte del joc». Però l'autora aclareix que això no seria rellevant per a Loher, que no prescindeix de la falla, del diàleg o de la interacció, elements que solen faltar en aquest tipus de teatre.

De totes maneres, hem observat que això és cert en la majoria de les seves obres, però en *País sense paraules* sí que s'acosta a la deconstrucció postdramàtica. I, de fet, l'obra pot recordar Heiner Müller pels aspectes mencionats i per altres, sobretot si pensem en un text tardà de l'autor com *Bildbeschreibung* ("Descripció d'un quadre") de 1984, que Hoesterey (citada a Calero 2004) ha qualificat de llarg poema en prosa, una definició que sembla també adequada per al monòleg de què tractem. En qualsevol cas, Haas (2006, 81) arriba a la conclusió que, pel fet que Dea Loher es mou entre extrems, que tant utilitza mitjans del teatre èpic com s'acosta a altres posicions, es pot parlar d'una «estètica dramàtica híbrida». Per a aquesta afirmació, es basa en els

discursos postcolonials, concretament en Homi Bhabha, que ha aplicat el concepte de «cultural hybridity» a la literatura.

Aquí hauríem d'afegir que aquesta qualitat no és només estètica; hi ha tota una actitud al darrere: la que fa que visqués, almenys durant un temps, entre Alemanya i Brasil, i que la fa desplaçar, abans d'escriure una obra, a conèixer la realitat en qüestió. Fins i tot, es podria afegir aquí el seu rebuig a formar part d'un llibre sobre dramaturgies feministes en llengua alemanya. Ens referim a *Radikal weiblich? Theaterautorinnen heute*, tal com ens va comentar l'editora del llibre, Ch. Künzel, en una breu entrevista el 7 de desembre de 2011.

Podem dir, doncs, que pel seu gest d'assenyalar problemàtiques d'arreu del món i per la voluntat decidida de situar-se en un espai entremig i no definit, tant a nivell artístic com personal, pot ser considerada una autora de frontera.

2 Fronteres tangibles i intangibles a Land ohne Worte

Si el cos és la primera barrera física que ens separa dels altres, trobaríem una frontera tangible just en començar l'obra. La protagonista sembla que reflexiona sobre la història de la pintura, o sobre la pròpia evolució pictòrica:

früher	abans
viel zu lange	durant massa temps
waren die körper wichtig	els cossos van ser importants
eine weile angemessen	un cert temps d'una importància [considerable
dann ersetzbar	llavors es van fer substituïbles
schließlich beliebig (115)	i finalment qualsevol era bo

Però entre línies es llegeix la pèrdua de valor de la vida humana a causa de les guerres, fins al punt que el cos humà viu i els objectes morts queden al mateix nivell. Bé, els avenços tècnics també han contribuït a aquest fet.

La protagonista de l'obra continua dient, unes línies (o versos) després:

war eine meiner phasen	va ser una de les meves fases
dann dachte ich	llavors vaig pensar
wo jeder arzt dem maler	allí on el metge supera el pintor
[überlegen ist	
an genauigkeit der anamnese	en la precisió de l'anamnesi
[und anatomie	[i l'anatomia
kann ich allenfalls zerbrochenes	sempre puc pintar cossos
[malen	[fragmentats
abgefetztes verstümmeltes	apedaçats mutilats
das tat ich als nächstes ist lange	i això és el que vaig fer a
[her (116)	[continuació ja fa temps

Sembla que es fa ressò de Susan Sontag (2003, 44), quan afirma que:

Potser l'única gent amb dret a mirar les imatges d'aquesta mena de patiment extrem són els qui poden fer alguna cosa per alleugerir-lo —és a dir, els cirurgians a l'hospital militar on s'ha fet la fotografia— o els qui poden aprendre'n alguna cosa. Nosaltres, la resta, som uns *voyeurs*, tant si volem ser-ho com si no.

La protagonista no es vol conformar amb aquest paper passiu; intenta posar-se al nivell del metge, primer, ni que sigui a la recerca de l'obra d'art perfecta, i després, tot traspasant el paper d'espectador, se'n va a K. Curiosament, l'experiència que més la trasbalsarà allí serà la trobada amb una nena desfigurada i envellida, el cos d'una nena real que la tocarà i l'agafarà de la mà, lluny de la idea dels cossos del principi, que només eren objecte de les seves reflexions i del seu art.

En marxar a K., travessa la segona frontera tangible, la territorial, tot i que no veiem cap viatge, simplement ens diu que «abans d'anar a K. [...] només havia arribat a les superfícies | moltes i boniques superfícies [...] i després, un cop allí | (*s'interromp*)» (Loher 2008, 117–118).

Naturalment, les boniques superfícies a les quals havia arribat remetien a una realitat més profunda i menys bonica, i justament el límit que les separa és el que ella travessa.

Christoph Schlingensief (2004, 12) deia també en el pròleg a *Bambiland* que el gran tema d'Elfriede Jelinek és que «tots estem disposats a fer de la guerra un complex hotelier de la indústria de l'oci en què ens

allotgem provisionalment». Per descomptat, la protagonista es desmarca d'aquesta tendència, ja que al final és de nou a la seva habitació, a Europa, s'entén, però segueix d'alguna manera allí. De fet, ens ho diu a la tercera escena:

und wann kommst du raus	i quan sortiràs d'aquí
fragt man dich	et pregunten
nicht	no
wann fährst du zurück	quan tornaràs al lloc
dahin woher	d'on has vingut no
du gekommen bist nein	quan sortiràs d'allí
wann kommst du raus	

ich weiß nicht sollte es sein dass ich nie	no ho sé podria ser que no
[rausgekommen bin (123)]	[n'hagi sortit mai]

En aquests termes imprecisos s'expressen els límits territorials a l'obra; es pot dir que es dissolen, sobretot si pensem que la pintora, mentalment, mai no acaba d'abandonar aquell lloc. Ho confirma a la cinquena escena, en què trobem l'única referència explícita al viatge, concretament a l'avió de tornada:

les mans tenyides ornaments vermells a la part superior dels dits
ulls perfilats de negre
before we land in paris they go to he toilet
they put off everything their veils and shawls
they change their clothes
they put on high heels and earrings lipstick
and make their nails
xiuxiueja el meu veí mentre m'acaricia el braç
que ara està nu
and when they come out
they are very very sexy
very very sexy
es queda callat
and you
you are stuck

*once you've been there
you will always want to get back
and stay
you stay (131)*

Al mateix temps que ella s'ha quedat com clavada a K., veiem com les dones d'allí en travessar la frontera geogràfica, just abans d'aterrar a París, creuen també una frontera més intangible, la que els permet deixar enrere les directrius islàmiques i vestir-se i maquillar-se amb llibertat. És precisament el mateix passatge en què se li ha aparegut la nena cremada i envellida que l'acompanyarà a tot arreu. I també és on es troba una dona que s'havia vist obligada a amagar tots els seus escrits pel fet d'estar prohibits:

zum schweigen verstümmelt	mutitada per callar
ich will das nicht sein	jo no vull ser-ho
in keinem anderen Leben	en cap altra vida
in einem	en un
land ohne worte (130)	país sense paraules

De manera que les fronteres hi són, perquè del contrast entre aquestes dones, sobretot de l'escriptora condemnada a emmudir, i la protagonista es desprèn la manca de llibertat de la dona segons on viu.

El mateix es pot dir d'una altra frontera ben tangible com és l'econòmica, pràcticament no n'hi ha referències a l'obra, però el propietari d'un club luxós amb piscina al costat dels nens que veuen aigua d'un rierol amb pixats de cabra, o de la dona que demana almoïna deixa entreveure l'abisme entre uns i altres en un mateix país.

Per trobar aquest contrast més enllà de les fronteres, hauríem de passar de l'obra a les experiències que la van inspirar. L'autora les va narrar en un discurs bellíssim que traspuja veritat i poesia a parts iguals i que va llegir en ser-li concedit el 2006 el premi Bertolt Brecht com a millor dramaturga en llengua alemanya. Hi descriu, entre altres coses, la trobada surrealista amb els escriptors del PEN-Club de Kabul:

uns 25 homes, que podien tenir, de mitjana, 15 o 20 anys més que jo. Portaven els seus millors vestits i ens vam asseure tots al voltant d'una gran taula rodona, solemnes, com si haguéssim de discutir i signar un acord. Els homes no tenien per a res l'aspecte d'escriptors, [...] més aviat de genets que acabaven de baixar del cavall, amb mirada recalcitrant. [...] Un feia de portaveu. Vaig saber que tots havien escrit poemes, novel·les i narracions i la majoria treballaven per a la televisió o la ràdio locals. De tot això, no hi havia res publicat. Així que em vaig imaginar un debat interessant sobre com es podia construir una xarxa literària vivint a Kabul. Però aquells homes no discutien, estaven asseguts immòbils [...]. I quan els vaig preguntar per les seves idees, el portaveu va dir que si els procurés 100.000 dòlars per a una premsa tipogràfica m'estarien molt agraïts. (Loher 2006, 4-5)

No deixa de ser una anècdota, però prou eloqüent per posar de manifest la frontera econòmica gairebé insalvable entre realitats tan allunyades, a la vegada que qüestiona el paper de l'artista o intel·lectual. El pont que l'autora vol establir en el terreny de les idees queda reduït a ser una mera representant de dòlars als ulls d'aquests homes.

Arribats a aquest punt, podem traçar un parallelisme clar entre l'autora i la protagonista de l'obra. Ambdues intenten canviar de codi, expressar la realitat amb un altre llenguatge, i no reproduir-la (l'una a través de la pintura i l'altra per mitjà de l'art abstracte, tot emulant Mark Rothko), i això que totes dues compten amb l'experiència autèntica, que en principi és el component essencial per testimoniar els conflictes. Se'n desprèn, doncs, una crítica al tractament del «material autèntic» per part dels mitjans de comunicació.

En un discurs amb motiu d'un altre premi (citat a Haas 2006, 55), Loher es referia als quadres de Gerhard Richter, sobretot al cicle a partir de les fotografies policials de les morts, aparentment per suïcidis, dels terroristes de la RAF. Per a l'autora, «la realitat es mostra aquí amb més exactitud i més veritat precisament per la seva imprecisió», una frase que és especialment significativa per a *País sense paraules*, per la seva voluntat de desdibuixar les coses.

A la vegada, aquesta voluntat permet endevinar una frontera intangible: la que separa la perspectiva de l'espectador de la realitat. És el que Jean Baudrillard anomena «hiperreal», és a dir, la simulació d'allò

real que sovint es pren per més vertader que la pròpia veritat, segons cita Monika Szczepaniak (2011, 298). L'estudiosa s'ha fixat en aquest aspecte d'hiperrealitat per comparar *Land ohne Worte* amb *Babel* i *Bambiland*, ja que considera que les seves autores, Loher i Jelinek, comparteixen en les obres esmentades, «per una banda, el problema de la desaparició de la guerra com a succés real darrere de les imatges i, per l'altra, els dubtes sobre el sentit de l'art i la responsabilitat de l'artista com a creador de paraules i d'imatges que és [...] en l'època de la cultura visual» (Szczepaniak 2011, 307).

De fet, la percepció del món a través de les notícies de la televisió és un tema recurrent en moltes obres alemanyes de teatre postdramàtic, però la peculiaritat de Dea Loher en aquesta peça és que transforma la realitat en reflexió poètica de caire impressionista.

Sontag (2003, 97) deia també que «cal una reflexió de com els nostres privilegis es localitzen en el mateix mapa que el seu patiment, [...] així com la riquesa d'alguns pot implicar la pobresa d'altres» i Loher provoca sens dubte aquesta reflexió, encara que quedi supeditada a la reflexió sobre les possibilitats de l'art.

3 *Fronteres expressives*

Dea Loher va començar el discurs abans mencionat amb motiu del premi Brecht referint-se a un text més aviat hermètic que li havia fet trencar el cap durant un temps i que no és altre que el que ens ocupa. Concretament diu que «voldria explicar els fets que l'han originat, perquè es tracta d'una experiència que no només m'ha portat als límits d'allò descriptible, sinó que també ha qüestionat durant un temps la mateixa escriptura» (Loher 2006, 1).

L'experiència no és altra que l'estada a Kabul. Després de narrar algunes vivències i trobades absurdes i incomprensibles de l'estada, arribarà a la conclusió del sense sentit de la situació a l'Afganistan, un sense sentit que penetra també en les paraules, deixant-les desproveïdes de significat, i ho explica així: «perquè el procés habitual, la seguretat de poder expressar amb paraules el que visc i el que sento s'ha trencat» (Loher 2006, 8).

Així doncs, la forma del text ha de ser especialment significativa en aquest monòleg. L'absència de signes de puntuació, que provoca un

torrent d'emocions i pensaments desordenats, amb els respirs només de les interrupcions i la divisió en escenes merament orientativa — sense pràcticament acotacions, perquè la llibertat i el repte per a qui les porta a escena sigui més gran— ja són pròpies del teatre postdramàtic, però aquí el text teatral s'apropa tant a la poesia com al silenci. Això és gràcies a la condensació i a les pauses, que suggereixen que allò que no es diu és tant o més important.

Sembla que hagi volgut emular Wittgenstein, ja que segons Adan Kovacsics (2007, 88), una de les claus del *Tractatus logico-philosophicus*, l'obra sobre els límits del llenguatge, és la «distinció entre allò que es mostra i allò que es diu». No en va, el filòsof pràcticament la va escriure a les trinxeres de la Primera Guerra Mundial.

O potser la peculiaritat formal d'aquest text sorgit des del Kabul devastat és simplement que la catàstrofe de la guerra i de la paraula van estretament lligades, com constata Kovacsics en el seu magnífic assaig *Guerra y lenguaje*. Així, si allò que no s'acaba de dir a *País sense paraules* ens fa pensar en les reflexions dels filòsofs de principis del segle passat, també ho fa allò que s'hi diu. Possiblement, l'hermetisme del text al qual abans es referia l'autora té a veure amb el fet de buscar l'essència de les paraules, i alhora rebutjar, a la manera de Karl Kraus i Walter Benjamin en els dies de la Gran Guerra, «la instrumentalització del llenguatge, la seva utilització com a mitjà» (Kovacsics 2007, 85).

Callar suposa fer un pas més, i per això és la conclusió a la qual arribarà Wittgenstein en el *Tractatus*, però també és el gest que s'imposa a *País sense paraules*. I, si volem entrar de nou en l'esfera personal de l'autora, només ens cal citar un correu electrònic que va rebre el dramaturg J.M. Mora Ortiz (2010, 3) dient que Dea «no podia parlar, perquè es trobava en un dels seus retirs creatius i no parlava amb ningú».

És com si el silenci i l'art anessin estretament lligats. Gadamer (1993, 369) sosté que Wittgenstein tenia raó en dir que el sentit del llenguatge és conversar, i afegeix: no ha de ser necessàriament una conversa amb altres persones, pot ser amb un mateix, atès que tot pensament passa per la paraula i és la resposta a una experiència; i contemplar un quadre és tota una experiència.

Aquest aspecte de conversa davant del quadre que apunta Gadamer, també el suggereix Loher:

per al quadre
 es tractava senzillament del següent
 de ser allí
 ser allí d'una manera natural
 que no qüestiona res
 que ho accepta tot o tot el que tu ets
 ell quan te'l mires no et qüestiona
 et deixa entrar t'ofereix un lloc
 la guerra no passa en un quadre (124)

De fet, la idea d'interlocució travessa tot el monòleg, amb la paraula «pregunta» (*frage*) que la pintora utilitza contínuament. Pot ser que apelli al públic a preguntar o a si mateixa.

Finalment, quan la pintora parla dels diferents tons de color, del negre lluminós, del blanc pur o del vermell marronós, i sobretot quan es refereix als que feia servir Mark Rothko en la seva darrera fase abans del suïcidi, més aviat foscos, ressonen també moltes de les *Observacions sobre els colors* de Wittgenstein (1996, 22):

3. Segons Lichtenberg, molt poques persones han vist alguna vegada el blanc pur. Així doncs, la major part de la gent utilitza la paraula malament? [...]

9. Encara que el verd no fóra un color intermedi entre groc i blau, no podria existir gent per a la qual existira un groc blavós, un verd vermellós? És a dir, gent amb uns conceptes de color diferents dels nostres, perquè al cap i a la fi, els conceptes de color dels daltonians també difereixen dels de la gent normal, i cada diferenciació d'allò normal no ha de ser necessàriament una ceguesa, un defecte.

El filòsof venia a relativitzar l'ús dels conceptes segons les circumstàncies, i aquesta mirada que s'aproxima a altres percepcions sembla que és la que ha guiat Dea Loher pel *País sense paraules*.

Bibliografia

- Calero, A.R. 2004. *Bildbeschreibung* de Heiner Müller: la pintura como escritura. *Fòrum 11* (Anuari de l'Associació de Germanistes de Catalunya). <http://www.fut.es/~asgc/Forum/Autors/calero/calero3.html> (consultat el 3/1/2012).
- Gadamer, H.-G. 1993. *Ästhetik und Poetik: Kunst als Aussage. Gesammelte Werke 8*. Tübingen: Mohr.
- Gansel, C. i H. Kaulen. 2011. «Einleitung». Dins C. Gansel i H. Kaulen, ed., *Kriegsdiskurse in Literatur und Medien von 1989 bis zum Beginn des 21. Jahrhunderts*, 9–12. Göttingen: V&R unipress.
- Haas, B. 2006. *Brecht und (kein) Ende: das Theater von Dea Loher*. Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- Kovacsics, A. 2007. *Guerra y lenguaje*. Barcelona: El Acanalado.
- Loher, D. 2006. *Rede zur Verleihung des Bertolt Brecht-Preises am 16. Juli 2006 in Augsburg*. http://www.augsburg.de/fileadmin/www/dat/07ku/brechtpreis/pdf/Brecht_Rede_Dea_Loher.PDF (consultat el 18/2/2012).
- . 2008. *Land ohne Worte*. Dins D. Loher, *Das letzte Feuer. Land ohne Worte*, 115–135. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Martí, J. 2012. «Manifestació a Tarragona cap a la vaga general!» *Prendre la paraula*. Els blocs de Vilaweb. <http://blocs.mesvilaweb.com/jordimartif69> (consultat 25/2/2012).
- Mora Ortiz, J.M. 2010. «Confrontación con lo desconocido». (*Pausa*.) *Qua-dern de Teatre Contemporani* 32: 1–3.
- Schlingensief, Ch. 2004. «Vorwort». Dins E. Jelinek, *Bambiland. Babel*, 7–12. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.
- Sontag, S. 2003. *Davant el dolor dels altres*. Traducció de Marta Pessarrodona. Barcelona: Proa.
- Szczepaniak, M. 2011. «Der Krieg findet ja nicht im Bild statt». Zu Elfriede Jelineks *Bambiland* und Dea Lohers *Land ohne Worte*. Dins C. Gansel i H. Kaulen, ed., *Kriegsdiskurse in Literatur und Medien nach 1989*, 297–309. Göttingen V&R unipress.
- Wittgenstein, L. 1989. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Barcelona: Laia.
- . 1996. *Observacions sobre els colors*. Dins L. Wittgenstein i J. Bouveresse, *Al voltant del color*, trad. Salvador Rubio, 21–85. València: Universitat de València.

Apuntes para una *Orestíada* sudafricana: la frontera con lo clásico en el teatro de Yael Farber

DANIELA PALMERI *Universitat Autònoma de Barcelona*

Summary: In contemporary theatre, the re-writing of the Greek myth constitutes an extended area of study. Within this tradition, I will focus on the re-writing of *Oresteia* in non-Western theatre from an interdisciplinary perspective. This paper will consist of a theoretical part about postcolonial theatre, and a comparative part, in which I will concentrate on the rewriting of *Oresteia* by the South-African director Yael Farber (*Molora*, 2003).

My aim is to analyse the re-writing of the *Oresteia* as a representation of cultural and political conflict. Yael Farber combines Greek Myth and South-African contemporary history, showing the contradictions within democracy in the post-apartheid period and after the TRC, the Truth and Reconciliation Commission (1995). The play is about grace, vengeance, forgiveness and violations from Greek society to the South-African society. So, Greek Myth is a tool to explore tensions and borders from the classical past to the present.

Keywords: Rewriting, Greek myth, *Oresteia*, Postcolonial, South African Theatre

Palabras clave: reescritura, mito griego, *Orestíada*, postcolonial, teatro sudafricano

Introducción

En este *paper*, quiero jugar con el concepto de mito griego como frontera que separa y une culturas distintas en un complejo sistema de identificaciones y desidentificaciones. La reescritura del mito griego, en el teatro contemporáneo, implica un trabajo sobre la frontera para mover las jerarquías entre antigüedad y modernidad. Por esto, la tragedia griega sigue viva en la escena contemporánea:

Traslated, adapted, staged, sung, danced, parodied, filmed, enacted, Greek tragedy has proved magnetic to writers and directors searching for new ways in which to pose questions to contemporary society and to push back the boundaries of theatre. (Hall 2004, 2)

El objeto de mi comunicación es *Molora*, una reescritura sudafricana de la *Orestíada* de la directora y dramaturga Yael Farber. *Molora* se estrenó en el Grahamstown National Festival of the Arts en el 2003,

y volvió al escenario en 2007 en el Market Theater of Johannesburg en Sudáfrica. El título en *sesotho*, uno de los idiomas hablado en Sudáfrica, significa «ceniza». El clásico griego reescrito, reinterpretado y puesto en escena pone al orden del día varias cuestiones: ¿Por qué reescribir un clásico del canon europeo en Sudáfrica? ¿Por qué la *Orestíada*? Mi objetivo será analizar en qué medida Farber reescribe la frontera entre tradición europea y cultura sudafricana. Reescribir significa «traducir» una cultura, un mundo: se trata de reinterpretar un mito que pertenece a la sociedad de la Grecia Clásica en el contexto contemporáneo, en este caso sudafricano. Este complejo proceso implica usar el clásico como «estímulo» a una comparación no solo entre antiguos y modernos, sino también «entre las culturas nuestras y las Otras» (Settis 2004, 113). En este estudio trataré de analizar cómo Farber se apropia del mito griego para contar otra historia.

Mi objetivo no es demostrar la universalidad atemporal de un clásico sino su capacidad de deslizamiento a otro contexto histórico y geográfico. En la primera parte, empezaré dibujando el marco teórico para analizar la función de la reescritura dentro del teatro postcolonial; mientras, en la segunda parte, analizaré la obra *Molora*, en la que conviven teatro documental y mito griego. El título de mi comunicación se inspira en el documental de Pasolini *Appunti per una Orestea africana*, cuyo eje principal es la comparación entre *Orestíada* griega y cultura africana a partir del nexo político y de la dura transición a la democracia. Pasolini declara que «il significato delle tragedie di Oreste è solo esclusivamente politico» (Pasolini 1996, 176). En cierta manera, esta frase de Pasolini ha inspirado estas páginas.

Reescritura y recepción del mito griego en el teatro postcolonial

La recepción del mito clásico en la contemporaneidad es objeto de un amplio debate: el mito es concebido como «familiar» y «ajeno», al mismo tiempo; en efecto, se trata de un producto de un contexto histórico-cultural muy distinto al nuestro y, también, de una parte importante de nuestro imaginario cultural. Re-escribir significa trabajar en ese intersticio entre pasado y presente y jugar con esa ambigüedad de los clásicos lejanos y cercanos.

En efecto, el proceso de negociación con la cultura clásica queda inacabado y vivo. Se trata de entender bien el rol de la tragedia griega como mito teatral por antonomasia al punto que «la tragédie grecque est un de ces grands mythes de l'Occident contemporain que l'Europe a exportés dans le monde entier» (Vasseur-Legangneux 2004, 9).

En este punto, para entender el mito griego en el teatro fuera de Europa abriré un breve paréntesis sobre el teatro intercultural y postcolonial. Es a partir de los años setenta, tanto en Occidente, como en África y Asia, que nace el concepto de teatro intercultural que se basa en el intercambio entre culturas distintas (Pavis 1996). El rol del mito griego en este teatro es fundamental, ya que a menudo se le considera como «modelo del lenguaje dramático y escénico universal» (Vasseur-Legangneux 2004, 235).

Esta corriente ha suscitado varias críticas por su tendencia universalista. El teórico y director teatral indio Rustom Bharucha denuncia la moda, en el teatro occidental, de apropiarse de técnicas y temas de otras tradiciones culturales sin contextualizarlas, sin un adecuado conocimiento de lo que se llama «politics of its location» (Bharucha 1993, 240).

El teatro postcolonial nace casi en respuesta y como reacción a este teatro para reivindicar la peculiaridad cultural de los países en vías de desarrollo respecto a los países occidentales (Gilbert and Tompkins 1996). En los dramas postcoloniales, la reescritura de los clásicos occidentales se convierte a menudo en un acto de resistencia cultural. Los rasgos más importantes de las reescrituras del mito en el ámbito postcolonial son: 1) el «doble» rol de los clásicos occidentales: por un lado, *instrumentum regni* para los grupos de poder y por el otro, «arma de resistencia» para las minorías emergentes (Goff 2005, 6); 2) la función de la reescritura como *counter-text* (Gilbert and Tompkins 1996, 16), y 3) la fertilidad del nexo mito griego-política que implica una reflexión profunda sobre la democracia.

En la literatura teatral postcolonial, los clásicos representan la posibilidad de *contra-escribir* para dismantelar las estructuras de poder (Gilbert and Tompkins 1996, 15–52).

Asimismo, Edward Said, pionero de las teorías postcoloniales, en *Cultura e imperialismo* (Said, 1993), propone usar el término «reinscripción» más que reescritura, subrayando la natura política y con-

flictual de la relación del presente con el pasado. Como veremos, la reescritura del mito griego implica una compleja operación de «re-inscripción política» del clásico.

Sobre el teatro post-apartheid y la Orestíada en el contexto sudafricano

Sudáfrica es un país conocido por su diversidad de culturas, idiomas y creencias religiosas, por lo que se le conoce como «pueblo arco iris de Dios», como lo ha definido el arzobispo Desmond Tutu, premio Nobel de la Paz. En este país, conviven culturas precoloniales, coloniales y capitalistas al mismo tiempo y en el mismo espacio (Ross 2006, 3).

La historia reciente ha sido marcada por el *apartheid*, palabra que en Afrikaans significa «separación» y que se refiere a la discriminación social y jurídica de los negros a partir del 1948 y hasta el 1990. Tras las primeras elecciones democráticas, en las que gana Nelson Mandela, la transición democrática se ve facilitada por un proceso único de reconciliación (1995–1998), la Comisión para la verdad y la reconciliación (TRC o The Truth and Reconciliation Commission), presidida por Desmond Tutu. La Comisión examina los delitos graves contra los Derechos Humanos y puede conceder la amnistía a los criminales que confiesen sus delitos. Este proceso se basa en la filosofía del *ubuntu*: «una persona se hace humana a través de las otras personas».

La historia de Sudáfrica ha influido e influye de forma determinante en el teatro y, en la época post-apartheid, la reconciliación del país se convierte en un tema central (Kruger 1999, 191–216). Según el crítico y escritor Zakes Mda, el teatro de la época post-apartheid se preocupa mucho por el tema de la reconciliación y, a menudo, el problema de la unidad nacional hace que se le reste importancia a las violaciones políticas y a los crímenes ocurridos (Mda 1996, 215).

Cabe remarcar que en el teatro del post-apartheid toma mucha importancia el mito griego. Existen varias reescrituras de la *Orestíada* muy relacionadas con el contexto político, de entre las cuales cabe señalar espectáculos tales como *In the City of Paradise* de Mark Fleishman (1998) y *Electra* de Mervyn McMurtry's (2000). El interés de dramaturgos y directores sudafricanos por este mito está muy relacionado con una politización de la cultura griega que implica una

amplia reflexión sobre la democracia contemporánea, ya que la *Orestíada* permite reflexionar sobre los conceptos de transición, justicia, violencia y culpa.

Yael Farber y la Farber Foundry: entre estética y política

Yael Farber es una directora y dramaturga sudafricana nominada *Artist of the year* en el 2003. En 2004 funda su compañía, *The Farber Foundry*, *La fundición Farber*. Como se dice en su web:

In the crucible or relentless heat, precious metal is distilled into fiery liquid — ready to take on any form. It is the actor, the story, the audience, that longs for the engagement of such heat because we long to be transformed. (Farber Foundry n.d.).

Con las metáforas de la fundición y del metal, se alude al deber del teatro de cambiar a la gente. En 2008, Farber publica tres dramas «testimoniales» bajo el título programático *Theatre as witness. Three testimonial plays from South Africa* (Farber 2008b). El título sintetiza un programa más amplio: replantear el teatro de testimonio y compromiso para poner en escena las atrocidades que han marcado la historia del país durante el apartheid y la dura transición a la democracia. En el prefacio a este libro, firmado por Desmond Tutu, se afirma: «Theatre is the ambitious sister of testimony. It strives to heal through truth» (Tutu 2008, 7). Ya, en estas palabras, se muestra la relación directa entre la ideología, en la que se basa el TRC, y el teatro de Yael Farber: se trata de crear un teatro que sirva de testimonio y de reconciliación. Como afirma la misma directora en una entrevista:

To me «testimonial theatre» is a genre wrought from people bearing witness to their own stories through remembrance and words. [...] The essential component of this genre lies in its capacity for healing through speaking, hearing and being heard (Farber 2008b, 19).

Los objetivos de este teatro son: tejer nudos entre memoria, teatro y rescate, y recrear una estética política, en el sentido más amplio del término. El teatro es parte de un proyecto político más amplio que

implica denunciar la violencia de la Historia a través de la narración de las microhistorias.

Este proyecto se basa en la fe en que la palabra puede sanar:

I profoundly believe that speaking is a form of healing (Farber 2008b, 24).

Hablar es una forma de salir de un trauma e implica un trabajo contra la desmemoria y el olvido. Como veremos, este teatro documental ha apoyado, también, un tipo de discurso nacionalista y de refundación de la *South-African-ness* en la época del post-apartheid (Stathaki 2009, 125).

Dentro Molora

The ancient *Oresteia* trilogy tells the story of the rightful heirs to the House of Atreus, dispossessed of their inheritance (Farber 2008a, 7).

Con estas palabras, Farber resume el mito de los Atridas y deja clara su intención: trabajar sobre una historia de desposesión y violación a través de una reinterpretación de las fuentes clásicas, en particular de *Agamemnon* y *Las Coéforas* de Esquilo, y también de *Electra* de Sófocles y Eurípides. En la trilogía esquilea se narra la terrible historia de los Atridas, en la que Clitemnestra mata a su marido, Agamemnon, y, luego, es matada por su hijo, Orestes, el cual es absuelto por el primer tribunal, el Areópago. Así se desarrolla el tema del paso de una sociedad arcaica, basada en la ley del talión, a una sociedad moderna, donde hay un tribunal que juzga y absuelve al matricida estableciendo así un régimen democrático. En la escena contemporánea, este desenlace es objeto de un amplio debate, ya que la obtención de la paz final deja impune el delito de matricidio (Bierl 2004 y, también, Macintosh et al. 2005).¹

¹ El libro de Bierl se ocupa de la *Orestíada* en la tradición europea, mientras que el libro editado por Macintosh analiza el mito de Agamemnon en varias tradiciones, incluyendo los estudios postcoloniales y feministas.

En *Molora* el drama se basa en el conflicto entre Electra y Clitemnestra, que bien representan la constante tensión entre víctima y verdugo, resistencia y opresión.

Cabe remarcar que en Esquilo (*Las Coéforas*), Electra es más bien discreta y funciona como nexo en la *anagnórisis* dentro de esa ruta de la venganza; en cambio, tanto en los dramas homónimos de Sófocles y Eurípides, Electra es la protagonista de la historia, el icono de la memoria que convierte el luto en venganza.

Asimismo, cabe señalar, en este estudio, que la tradición trágica ofrece un retrato contradictorio de Clitemnestra: se trata de un personaje complejo, transgresor que une roles distintos, ya que es mujer y madre, traidora y traicionada, asesina y asesinada, víctima y verdugo.

Como veremos, en *Molora*, Clitemnestra y Electra, al comienzo de la obra, nos parecen dos personajes antagónicos, mientras que, hacia el final, hay muchos motivos que nos hacen reflexionar sobre la similitud entre ellas.

La *fábula* griega se entrecruza con la cultura de Sudáfrica a través de muchas referencias al contexto histórico, en particular, al post-apartheid y al TRC. Sólo para empezar, podríamos citar el epígrafe del texto, que es una cita de una madre que ha perdido su hijo y que delante del TRC afirma el valor de la reconciliación:

This thing called reconciliation... If I am understanding it correctly ... if it means this perpetrator, this man who has killed my son, if it means he becomes human again, this man, so that I, so that all of us, get our humanity back...then I agree, then I support it all (Farber 2008a, 7).

Con este epígrafe, Farber remarca su intención de narrar la violencia y de apoyar la ideología de la reconciliación.

Los personajes de esta nueva *Orestíada* sudafricana son: Clitemnestra, Orestes, Electra, el Coro de mujeres y un Traductor. Seguramente, el coro es el personaje más original: se trata de un grupo de una pequeña comunidad rural Xhosa, el Ngqoko Cultural Group, que se dedica al canto y a la transmisión y conservación de las tradiciones. Farber realiza con las mujeres de este grupo un teatro *workshop*, forma típica del teatro sudafricano contemporáneo. Como veremos, ellas desarrollan un papel importante dentro de la historia como

«detonador» en los momentos de tensión y como «facilitador» e «intermediario» en los momentos rituales y en el desenlace de la historia.

En *Molora*, el teatro se transforma en tribunal. Farber recrea dos jurados populares, uno dentro y uno fuera del escenario: el primero es el coro de las mujeres que «miran» los eventos dramáticos desde dentro, como si fueran espectadores internos; el segundo es el mismo público que está sentado en una gradería y que funciona como testigo de las acciones y de las narraciones. La misma directora remarca:

Contact with the audience must be immediate and dynamic, with the audience complicit — experiencing the story as witnesses or participants in the room, rather than as voyeurs (Farber 2008a, 19).

La gradería, respecto al teatro a la italiana, reproduce más fielmente el espacio del tribunal y alude al TRC. Podríamos decir que toda la escenografía tiene una función importante en la involucración del espectador en un tribunal. En particular, se pueden distinguir tres espacios: 1) el espacio central, con una plataforma baja y al centro una tumba de arena en la que «the past/memory will be re-enacted» (Farber 2008a, 19); aquí se desarrollan las acciones principales del drama; 2) los espacios laterales derecho e izquierdo: en cada uno de ellos hay una mesa con micrófono, para los testimonios de Electra y Clitemnestra; se trata del espacio de la narración y del testimonio, y 3) el espacio frontal al público ocupado por el coro.

La escena empieza cuando una mujer mayor del coro quita el lienzo de plástico que cubre el escenario y canta en lengua Xhosa «blood has been spilt here» (Farber 2008a, 20). Después de ella, en la gradería se levantan las otras mujeres mayores del coro, seguidas por el traductor. Es entonces cuando aparecen Clitemnestra, de piel blanca, y Electra, negra, que se sientan en sus respectivas mesas, una en frente de la otra:

She is here to testify [...] Perpetrator and victim face one another at last. (Farber 2008a, 20)

Clitemnestra está delante del tribunal para confesar sus delitos: ella encarna el poder de los blancos sobre los negros y cuenta su historia al micrófono en inglés, mientras un traductor traduce su discurso al

xhosa para el coro. Clitemnestra toma su responsabilidad frente a los hechos cumplidos y confirma todos sus delitos, mientras Electra le reprocha su crueldad y su falta de amor maternal. La contraposición entre ellas se desarrolla tanto a partir del color de la piel como por las lenguas usadas: Clitemnestra habla sólo inglés, mientras Electra alterna xhosa e inglés, en un *code-switching* continuo. De este modo, Farber consigue un efecto de alienación para el público, porque no todo el mundo puede entender el xhosa.²

Después de esta primera contraposición, las dos mujeres se levantan y se dirigen a la plataforma central donde empieza la representación de los hechos pasados: el homicidio de Agamemnon, la vuelta y el reconocimiento de Orestes por parte de la hermana, el homicidio de Egisto, el reconocimiento del hijo por parte de Clitemnestra y la reconciliación final. En las primeras escenas, Clitemnestra es representada como una madre cruel hasta la escena v, en la que aparece otra cara de ella: sus inquietudes, sus temores y su fragilidad, incluso.

What is guilt? What is memory? What is pain? (Farber 2008a, 32).

Y más adelante:

If you were a mother — you/ would have done the same. This brutal/
father of yours, whom you mourn and/ mourn, sacrificed your sister — /
For some godforsaken Holy War!/ He let her die/ And I made mine (Farber
2008a, 36–37).

Entonces, Clitemnestra reivindica otra forma de justicia, que se basa en las «leyes de la madre» (Farber 2008a, 37) y cuenta su historia verdadera: Agamemnon había matado a su primer marido, a su primer hijo y, luego, a Ifigenia. Tras aguantar todo esto de su marido, Clitemnestra lo mató apoyándose en la ley del tali3n: «Eye for an eye, blood for blood, and a | tooth for a tooth» (Farber 2008a, 42). Sin embargo, esto no la hace menos culpable delante de Electra: en efecto, la rela-

2 Farber afirma: «When the actor speaks in their vernacular, the actor is deep in their integrity, while the audience is momentarily an “outsider” who misses out» (Farber 2008b, 26).

ción entre ellas sigue conflictual y no puede haber ningún tipo de comprensión.

En este sentido, se muestra a unos personajes contradictorios, ya que un personaje puede encarnar sentimientos muy distintos: Clitemnestra pasa de reina arrogante a mujer frágil de manera muy rápida, sin que esto haya sido sembrado en el transcurso de la obra. En efecto, Farber pone más el énfasis en las acciones que no en la psicología. Por eso, en el texto hay 19 escenas que se basan más en el desarrollo de la acción teatral que en la profundización psicológica de los personajes.

En la escena VIII, se representa el *wet bag method*, tortura típica del apartheid en contra de los activistas políticos: Clitemnestra envuelve la cabeza de Electra con una bolsa de plástico para ahogarla. Una vez más la relación entre hija y madre es construida sobre el dualismo víctima y verdugo, colonizado y colonizador en una clara alusión a la relación entre negros y blancos en la sociedad sudafricana. Detrás de esta contraposición, se puede notar la lucha entre memoria y olvido. La hija es la defensora de la memoria, mientras que la madre representa el olvido.

Electra es representada según los tópicos clásicos: oprimida, «esclava» en casa, (Farber 2008a, 38). Claramente esta representación permite una perfecta identificación de este personaje con los negros, durante el régimen del apartheid.

En la arquitectura general del texto, la escena de la vuelta de Orestes, representado por un actor negro, ocupa una parte central y provoca un interesante cambio en la acción gracias, también, a la intervención del coro, como veremos. El título de la escena, *Ash, Ceniza*, evoca el título del drama y se refiere a las falsas cenizas del hijo muerto que Orestes trae a la madre, presentándose como extranjero. En realidad, es el mismo Orestes que vuelve a casa, después de un ritual de iniciación para vengar la muerte del padre. Electra expresa su dolor inconsolable por la muerte del hermano: «with this ashes I cry for my nation» (Farber 2008a, 51). En todo el drama, es posible identificar Electra con Orestes y Agamemnon y todos ellos con la nación, y, entonces, con la ceniza. Las cenizas representan la nación oprimida.

En la escena siguiente, asistimos a una cena entre el extranjero-hijo y una Clitemnestra casi borracha, que enseña toda su crueldad. Enseñada se cumple el homicidio de Egisto representado simbólicamente:

Orestes golpea con un pico unas botas, de las que sale un corazón sangriento. Ahora, el coro, reencarnando a las Furias y al remordimiento de conciencia, invita a Orestes a reflexionar sobre la crueldad del homicidio cumplido insinuando la duda. Entonces, Clitemnestra reconoce a su hijo y dirige a él los famosos versos de Esquilo:

My son, — hear me — For I will say this | only once. | Upon this breast you often lay asleep (Farber 2008a, 74).

Al oír las palabras de la madre y, también, el canto trágico del coro, Orestes cambia su plan y decide no matarla suscitando el enfado de Electra. Ahora, la oposición inicial entre Electra y Clitemnestra desaparece: la hija encarna también la ley de talión (Farber 2008a, 76) y acoge aquella justicia retributiva que, al principio del drama, era encarnada por la madre.

Son las mujeres del coro quienes cambian el final del mito: ellas convencen a Electra de no matar a la madre y rezan a los antepasados invocando la reconciliación entre blancos y negros y haciendo apología de la reconciliación en Sudáfrica (Farber 2008a, 78).

Al final de *Molora*, el mensaje parece ser: no hay tanta diferencia entre víctima y verdugo, si la víctima quiere convertirse en verdugo y si el verdugo se convierte en una especie de víctima.

Cabe remarcar que este desenlace representa la ideología en la que se basa el TRC: para llegar a la reconciliación, hay que superar el espíritu de venganza, según una concepción cristiana del perdón apoyada por la Comisión (Stathaki 2009, 126–127). Se trata de un punto delicado del drama ya que Clitemnestra, que representa el poder blanco, el opresor, queda absuelta de su culpa. En cierto sentido, podríamos decir que como el TRC ha concedido la amnistía a los culpables, asimismo el tribunal de *Molora* deja impune Clitemnestra.

Además, queda claro que no es posible acabar con el mal sin la intervención de un *tertium*, que es el coro de las mujeres. No es una casualidad que sean ellas las que salvan a Clitemnestra. Se trata de un homenaje a las mujeres sudafricanas y a la función que ellas desarrollaron durante el apartheid y el post-apartheid. En el prefacio de la obra *Woman in waiting*, Farber afirma:

It was whilst watching the televised Truth and Reconciliation Hearings each Sunday night several years ago that I was first struck by a haunting, silent presence on the periphery of these proceedings: the women [...] Women have always been the filters for a society (Farber 2008b, 34).

Las mujeres facilitan el cambio de la acción dramática e invocan el cambio en la historia sangrienta de los Atridas. Orestes, recogiendo esa invitación dice a la hermana:

There is still time, Sister. | Walk away. | Rewrite this ancient end (Farber 2008a, 75-76).

Conclusiones

En el final de *Molora*, es posible notar varios elementos, a veces contradictorios e, incluso, ambiguos. Como hemos visto, la divergencia más importante con respecto al texto griego es la salvación de Clitemnestra. Por un lado, incluso, nos preguntamos: ¿se trata de una *Anti-Orestíada*? ¿Cómo es posible que Clitemnestra no muera?

Molora deja la historia abierta a través de un final intencionalmente ambiguo en el que hay varios elementos que conviven y se contradicen. Por un lado, cabe remarcar que la reconciliación final es una demostración de fidelidad al TRC y a la construcción de la «South-African-ness», que mira a la unidad nacional.³

Por el otro lado, si bien Clitemnestra queda viva, eso no significa que su culpa sea totalmente absuelta. Quizás la intención de la directora es demostrar que este proceso histórico no puede solucionar totalmente la tragedia de los sobrevivientes. El hecho de que Clitemnestra quede viva delante de sus hijos no significa terminar con el drama de los culpables y de las víctimas.

Esta *Orestíada* sudafricana recuerda la politización del mito griego en países con conflictos políticos muy fuertes y con transiciones trau-

3 Afirma Stathaki (2009, 170): «*Molora*, as I will try to illustrate, employs elements of cultural and political history and performance in order to construct an image of “South African-ness” pointing to an imagined national identity and reaffirming dominant perceptions on reconciliation».

máticas a la democracia. Una vez más, se reafirma lo que decía Pasolini respecto a la *Orestíada* como mito «político».

En el epílogo, el coro, Orestes y Electra están en frente del público, mientras Clitemnestra hace su último testimonio hablando desde su mesa en un micro:

It falls softly the residue of revenge... | Like rain. | [...] We know. | We are still only here by grace alone. | Look now — dawn is coming. | Great chains on the home are falling off. This house rises up (Farber 2008a, 79).

En esta escena, una lluvia de ceniza cae desde arriba. *Molora* termina en cenizas, reafirmando el título con una imagen muy sugerente: una sutil lluvia de polvo-ceniza. Las cenizas, símbolo de lo efímero, quizás se refieren a la debilidad de la democracia sudafricana, a sus estructuras quemadas, y unen el hilo político con lo ritual. Son lo que queda al extinguirse el fuego, un resto y al mismo tiempo, también, la posibilidad de un nuevo comienzo.

Bibliografía

- Bharucha, R. 1993. *Theatre and the world. Performance and the politics of culture*. Londres/Nueva York: Routledge.
- Bierl, A. 2004. *L'Orestea di Eschilo sulla scena moderna*. Roma: Bulzoni.
- Farber, Y. 2008a. *Molora: based on the Oresteia by Aeschylus*. Londres: Oberon.
- . 2008b. *Theatre as witness: three testimonial plays from South Africa*. Londres: Oberon.
- Farber Foundry. n.d. *Farberfoundry*. <http://www.farberfoundry.com/about.html> (consultado el 10/1/2012).
- Gilbert H. and Tompkins J. 1996. *Post-colonial Drama, Theory, practice, politics*. Londres: Routledge.
- Goff, B., ed. 2005. *Classics colonialism*. Londres: Duckworth.
- Hall, E. 2004. *Why Greek tragedy in the Late Twentieth Century*. En E. Hall, et al., eds. *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the dawn of the Third Millennium*, 1–46. Oxford: Oxford University Press.
- Kruger, L. 1999. *The drama of south africa: plays, pageants and publics since 1910*. Londres: Routledge.
- Macintosh F., Mikelakis P., Hall E., Taplin O., eds. 2005. *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*. Oxford: Oxford University Press.

- Mda, Z. 1996. *Politics and Theatre: current trends in South Africa*. En G. Davis and A. Fuchs, eds. *Theatre and Change in South Africa*, 193–218. Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- Molara* by Y. Farber. 2008. Directed by Yael Farber. (Kampnagel Festival, Germany). <http://vimeo.com/5226606> (consultado el 10/1/2012).
- Pasolini, P.P. 1996. *L'Orestide di Eschilo*. Milano: Einaudi [1969].
- Pavis, P., ed. 1996. *The intercultural performance reader*. Londres/Nueva York: Routledge.
- Said, E. 1996. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- Settis, S. 2004. *Futuro del classico*. Torino: Einaudi.
- Stathaki, A. 2009. *Adaptation and performance of Greek drama in post-apartheid South Africa*, 123–203. Unpublished thesis (PhD), University of Toronto. https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/19235/6/Stathaki_Aktina_200911_PhD_Thesis.pdf (consultado el 12/4/2012).
- Tutu, D. 2008. *Foreword*. En Y. Farber, *Theatre as witness*, 7–8. Londres: Oberon.
- Vasseur-Legangneux, P. 2004. *Les tragédies grecques sur la scène moderne: Une Utopie théâtrale*. Paris: Septentrion.

Literature des Unworts

TERESA ROSELL NICOLÁS *Universitat de Barcelona*

Summary: Beckett's writing resists and frustrates the attempts to decipher its symbols or provide satisfactory interpretations. Although he always insisted that he never conducted a theoretical reflection *on his own* work, the so-called «German Letter», dated 9 July 1937, is an explicit statement about his aesthetic theory. If one of the major literary currents of the twentieth century starts, precisely, with a letter, *The Letter of Lord Chandos*, in which Hofmannsthal advocates silence and recognises the crisis of language through the irreversible fracture of the relationship between words and the things they designate, Beckett's programmatic letter, to which he would strictly adhere in later works, does the same. In this view, the word should be unmasked following the path of a literature Beckett called «Literature des Unworts». This literature was liberated from the word and corresponded to a dismembered, dismantled and antirethorical dramaturgy based on the pure negativity of the word: literature falling silent.

Beckett's concepts of «memory» and lack of «experience» will be essential for the understanding of the conflicts in his texts and in the aesthetics of contemporary art. They will therefore, serve as the ground for a hermeneutic analysis tackling the demolition of expressive borders in the author's practice, a practice focused on the inability to communicate experience — and History — through a story. Thus, the artist is active, but negatively, starting from the assumption of ignorance and the understanding of failure.

Keywords: Samuel Beckett, Language, Silence, Memory, Experience

Paraules clau: Samuel Beckett, llenguatge, silenci, memòria, experiència

L'escriptura de Samuel Beckett frustra qualsevol temptativa d'interpretació. L'autor sempre va mostrar resistència a l'hora de donar pistes sobre el sentit dels seus textos. És coneguda la frase de la novella *Watt* «no symbols where none intended» («cap símbol on és innecessari, on no hi ha intenció»). I, no obstant això, és difícil prendre la paraula a Beckett, atès que la seva obra està farcida d'elements significatius que semblen construir-se d'una manera que reflecteixen i representen qüestions històriques, filosòfiques i literàries, encara que d'una manera críptica i enigmàtica.

Beckett sempre va insistir en el fet que mai no havia formulat un pensament sobre la seva pròpia obra. Tanmateix, podríem dir que l'anomenada «carta alemanya» és una declaració explícita sobre el seu credo estètic (Martínez-Lage 2004). La carta, que es conserva mecanografiada a la Baker Memorial Library de Dartmouth College (Hanover, New Hampshire, EUA) amb data del 9 de juliol de 1937, no és ficció i

va destinada a Axel Kaun, llibreter i editor, que Beckett va conèixer en el seu viatge per Alemanya durant l'hivern de 1936–1937.

Si un dels grans corrents literaris del segle xx arranca precisament amb una carta, la *Carta de Lord Chandos*, en la qual Hofmannsthal fa apologia del silenci i diagnostica la crisi del llenguatge mitjançant la fractura irreparable i irrevocable de la relació entre les paraules i allò que designen (Martínez-Lage 2004), Beckett fa el mateix en aquesta carta programàtica que seguirà rigorosament, i de manera progressiva, en les seves obres posteriors. La coincidència amb la *Carta de Lord Chandos* es fa evident en el fragment següent a partir de la traducció al castellà de Martínez-Lage:

Desde luego, cada vez me cuesta más escribir en un inglés estándar. Me parece algo carente de sentido. Y mi propia lengua cada vez se me antoja más a un velo que ha de rasgarse para acceder a las cosas —o a la Nada— que haya tras él. La gramática y el estilo. Para mí, son tan superfluos como el traje de baño en la época victoriana o el porte impertérrito de un caballero genuino. Mera máscara (Beckett 2004, 33–34).

Així, l'escriptura artística hauria de penetrar el vel de les paraules. Rupert Wood ho explica de la manera següent: «Ordinary language, like any form of representation, is but a veil, but poetic language should be able to tear aside the veil and point to a space beyond representation, thus revealing words for what they are: merely a veil. What lies beyond this veil, though, remains unknown. I may be nothingness, and art in general may only be able to point to the opaque nature of representation rather than to any real object beyond it» (Pilling 2006, 7).

Per a Beckett, el desemascarament de la paraula es realitza seguint el camí de la literatura que ell mateix anomenava «Literatur des Unworts», un neologisme que es pot traduir com «literatura lliurada de la paraula» (Antonia Rodríguez Gago a Beckett 1989), «literatura de la desaparaula» o, com ho ha fet en castellà Miguel Martínez-Lage, «literatura del despalabro» per afinitat a «descalabro», segons diu el traductor a l'epíleg.

Aquesta literatura alliberada de la paraula que pràcticament a l'inici de la seva trajectòria —en el moment en què escriu aquesta carta— busca ser, bàsicament, antiretòrica —en el sentit de prescin-

dir d'una llengua caduca i fossilitzada—, acabarà consolidant-se en una escriptura desmembrada, desmantellada, de la pura negativitat: la literatura de l'emudiment.

En aquesta carta, l'autor proposa:

Abrir en [la lengua] un agujero tras otro hasta que lo que acecha detrás — sea algo, sea nada— comience a rezumar y a filtrarse. No se me ocurre que el escritor de hoy en día pueda fijarse una meta más alta. ¿O acaso ha de ser la literatura la única de las artes que remolonee y que se quede atrás, empantanada en los perezosos modelos de antaño, que hace tanto descartaron de plano la música y la pintura? ¿Es que hay algo tan sacrosanto que resulta paralizante en la naturaleza viciada de la palabra, algo que ya no se encuentra en los elementos propios de las demás artes? ¿Existe alguna razón por la cual la terrible materialidad de la superficie que encostra la palabra no se preste a su disolución, como en cambio se presta la superficie sonora, rasgada mediante pausas inmensas, por ejemplo en la Séptima Sinfonía de Beethoven, de modo que a lo largo de páginas enteras podamos percibir tan sólo una senda de sonidos en suspenso a alturas vertiginosas, que encadene insondables abismos de silencio? (Beckett 2004, 34–35).

De fet, és precisament en aquesta època en què Beckett comença a escriure en francès per garantir l'efecte d'estranyament i d'inseguretat radical que li proporciona una llengua que no és la seva. Assumeix, així, un exili lingüístic voluntari per no caure en la paraula «encrostada».

A més a més, en aquest text apareix el germen que anuncia la intenció d'arribar a un estadi final «a-verbal» per oposició al recarregament de la literatura «adverbial» (Martínez-Lage 2004, 68), que ell mateix va cultivar en els seus primers escrits per influència de Joyce. No obstant això, aquest programa ja no té res a veure amb l'obra de Joyce, que sembla més aviat una «apoteosi de la paraula». En una entrevista amb Israel Shenker, publicada al *New York Times* l'any 1956, Beckett parlava de l'autor de *l'Ulisses* en els termes següents: «Joyce era un magnífico manipulador de material, tal vez el más grande. Hacía que las palabras rindiesen al máximo; no hay una sílaba de más. El tipo de trabajo que yo hago es un trabajo en el que no soy dueño de mi material. [...] Joyce tiende a la omnisciencia y la omnipotencia, en cuanto artista. Yo

trabajo con impotencia, con ignorancia» (Beckett 2001, 15–16). Certament, encara que certs crítics sempre hagin volgut demostrar el contrari, existeix un abisme entre Joyce i Beckett. Si Joyce intenta que les paraules ho diguin tot, en els escrits madurs de Beckett, aquest intenta mostrar que les paraules no poden dir res, a no ser la seva impossibilitat de dir-ho. Segons Jenaro Talens (Beckett 2001), a Beckett les paraules s'associen per mostrar la seva fonamental ambigüitat o la manca de sentit concret, a base de significar dues coses contradictòries a la vegada, creant posicions no tan sols diferents, sinó oposades. Aquest lloc en el qual el llenguatge se situa, indistingible, entre dues posicions contràries, subratlla la dificultat no de multiplicar els sentits, sinó de construir sentit.

Al principio, de un modo u otro sólo puede ser cuestión de hallar un método en virtud del cual podamos representar esta actitud burlesca hacia la palabra, sólo que por medio de las palabras. En esta discordancia entre los medios y su empleo tal vez sea posible percibir un susurro de esta música última o de ese definitivo silencio que subyace a Todo. (Beckett 2004, 35)

* * *

De manera molt encertada, Sanchis Sinisterra (2002, 115) assegura que si Godot hagués arribat, si hagués acudit, encara que fos amb retard, a la seva imprecisa cita amb Vladimir i Estragó, el teatre contemporani no seria el que és. L'obra de Beckett irromp en la dramaturgia occidental inscrivint-hi, com a postulat bàsic, una escandalosa absència, una sostracció, un buit.

Només quatre anys després de *Tot esperant Godot*, a *Fi de Partida* (1957) Beckett dinamitarà tots els fonaments del drama per representar coherentment el procés de destrucció de sentit i el contingut residual de l'obra. Al cèlebre assaig sobre Beckett «Intent d'entendre *Fi de Partida*», Adorno afirma que, en el drama tradicional, el sentit metafísic era la part essencial de l'obra. En Beckett, aquest sentit, l'únic que garantia la unitat i la coherència, queda reduït a pedaços. Per tant, aquesta unitat i aquesta coherència també s'han de polvoritzar necessàriament amb l'explosió del cànon de les formes dramàtiques tradi-

cionals (Adorno 2001, 129). La posició de l'art actual davant de la tradició suposa el canvi dins de la categoria mateixa de tradició, sense que en cap cas això signifiqui la pèrdua de la tradició (Adorno 2004, 35). En aquest sentit, *Fi de partida* és una obra dramàtica en la qual hi ha un teló que inicia i acaba la representació, els actors es mouen en un escenari, hi ha un vestuari i un atrezzo —malgrat la seva austeritat—, els personatges formen part d'una tradició —la clownesca— i, a més, es respecten les unitats aristotèliques d'acció, espai i temps. El que farà Beckett és tractar d'una manera diferent tot aquest material, creant un efecte paròdic, en paraules d'Adorno, «un ús de formes en l'època de la seva impossibilitat» (Adorno 2001, 155).

Particularment, quant al llenguatge, senzillament desapareix el seu significat. És un atemptat a la funció expressiva del teatre, creant, a la vegada, una funció metateatral. En aquest sentit, a *Fi de partida*, davant de la pregunta del personatge Hamm: «No estem en camí de... de... significar alguna cosa?», la resposta de Clov resulta aclaparadora: «Significar? Nosaltres, significar? (*Riure breu*) Aquesta sí que és bona!» (Beckett 1990, 50).

El drama queda mut i es converteix en un gest repetit. Els diàlegs s'entrecreuen, les respostes són monosil·làbiques i contradictòries. Els personatges creen jocs de pregunta resposta que s'insereixen en altres temes. Els interlocutors no contesten o contesten alguna cosa que no ve a tomb i els discursos són monologals. El llenguatge esdevé bàsic i, fins i tot, groller. El personatge sembla que no parla per la seva pròpia veu, sinó mitjançant clixés i frases apreses.

HAMM: M'agraden les preguntes de sempre. (*Amb energia.*) Ah, les preguntes de sempre, les respostes de sempre, no hi ha res millor! (Beckett 1990, 53)

Així, els personatges s'atrofien i s'empobreixen en una activitat lingüística devastadora. Beckett utilitza altres sistemes per destruir la comunicació com el fet de minar la forma sintàctica de pregunta i resposta, ja que en la pregunta ja està apuntada la resposta i això converteix la conversa en fútil. Aquests mecanismes volen «encobrir, mitjançant el gest lliure del llenguatge, la manca de llibertat del llenguatge

informatiu». Adorno afegeix que Beckett li arranca «el vel encobridor, també el filosòfic» (Adorno 2001, 162).

En realitat, a *Fi de partida*, aquesta mecanització del llenguatge parla del desastre, del que l'home ha esdevingut, on aquests individus desfigurats només poden balbucejar mots encotillats o queixes infantils.

Aquest precís descentrament, aquesta dificultat de construir sentit en la lectura de Beckett són característiques pròpies de la irreductibilitat de les obres d'art com a signe de la seva inesgotable negativitat, per contrast amb les obres que es consumeixen, sense cap tipus de resistència. Però el fet que l'obra mostri la seva irreductibilitat en el territori de tot allò no humà no significa que no pugui enfrontar-se amb sentit amb tot allò humà (Ibáñez 2004, 115). Per a Adorno, és precisament l'art, amb la seva capacitat de projectar el llenguatge cap al silenci el que pot mostrar d'una forma millor allò que ja no és humà, però que en algun moment del procés històric sí que es percebia com a humà.

La característica resultant és que Beckett intenta desprendre's de la il·lusió d'una subjectivitat creadora de sentit. Hi ha en ell tant la necessitat d'avançar com la seva impossibilitat. En realitat, els instants en les seves obres, especialment a *Fi de partida*, es tornen un encallament i una repetició sense fi. L'obra comença amb Clov, mirada fixa i veu inexpressiva parlant sobre el final: «Acabat, s'ha acabat, està a punt d'acabar-se, potser està a punt d'acabar-se» (Beckett 1990, 30). A l'acabament de l'obra, aquest resta impassible amb la mateixa mirada fixa en Hamm, immòbil fins al final. En aquestes repeticions desgastades, la història hi és anul·lada per la compulsió a la repetició.

Per a Adorno, a *Fi de partida*, «la dialèctica és un pèndol que s'atura» (Adorno 2001, 171). Ja no es pot concloure l'obra perquè és el fi de la partida de la història. «L'argument i la intriga se suspenen tàcitament» (Adorno 2001, 172). L'esquema és el final d'una partida d'escacs, una situació típica i regulada:

Hamm és el rei entorn del qual gira tot però que no és capaç de fer res. La desproporció que hi ha entre els escacs com a distracció i l'esforç desmesurat que impliquen, esdevé, dalt de l'escenari, la desproporció entre aquells que gesticulen atlèticament i la manca completa de pes d'allò que fan. No

queda clar si la partida acaba en taules, en un escac etern o si Clov guanya —és com si aquesta certesa ja tingués massa sentit—; a més, tampoc no deu ser tan important, tant en taules com en escac, tot quedaria quiet (Adorno 2001, 173).

Així, la història final del subjecte —impossible d'acabar atès que, en el moment històric en què se situa l'obra, aquest ha deixat d'existir com a tal— mostra com «l'arrogància i l'entronització de l'home com a creador en el centre de la creació, s'ha atrinxerat dins de l'"interior sense mobles" com un tirà en els seus darrers dies» (Adorno 2001, 173).

* * *

Aquest fi de partida és la història inacabada d'un lent procés de desposseïment de la paraula i, en la seva «escriptura de la penúria», Beckett busca, amb dificultat, la manera d'expressar-ho. Així ho escriu en una de les seves converses amb Duthuit sobre *Tal Coat*: «L'expressió de què no hi ha res que expressar, res amb què expressar-ho, res des d'on expressar-ho, no poder expressar-ho, no voler expressar-ho, junt amb l'obligació d'expressar-ho» (Beckett 2001, 95).

Així, la impossibilitat i, alhora, la necessitat de l'escriptura, des d'on es nega, si és que es nega? El personatge de *Dies feliços*, Winnie, mostra aquesta «impossibilitat i alhora necessitat d'expressar-se des de l'evidència que no hi ha res que expressar» (Sanchis 2002, 111). A *Dies feliços* (1961), un punt d'inflexió en l'obra de Beckett, veiem una escena encara figurativa amb un personatge, que està en un espai desèrtic amb terra fins a la cintura —després, fins al coll—, amb la conseqüent limitació de moviment del cos; amb un marit que s'arrossega al seu voltant, mig sord i decrepit, fora de la seva vista. Tot i així, Winnie encara és capaç d'intentar recordar la seva vida, i amb la seva xerrameca, evitar la progressiva pèrdua de la paraula en un esforç colpidor i sobrehumà. Malgrat tot, tal com ho expressa al seu assaig Proust, Beckett intenta mostrar la «impenetrabilitat de l'ésser humà més vulgar i insignificant», allò específicament particular i, per tant no comunicable en el sentit de comú, universal. En l'obra hi ha una teatralitat molt concreta i rigorosa, gens abstracta, absolutament literal. I, encara i així, ens remet a alguna cosa més.

De la mateixa manera, a *Krapp: última gravació* (1959), el protagonista posa en dubte la fiabilitat de la memòria en no reconèixer una veu mecànica gravada en una cinta de vint anys enrere. Aquesta veu és la seva.

Més endavant, el teatre de Beckett s'anirà desposseint gradualment de tot el seu instrumental i les seves convencions dramàtiques, considerats imprescindibles per la dramaturgia occidental: en les seves últimes obres ja no hi ha situació, ni acció dramàtica, conflicte, gruix psicològic dels personatges, ubicació espai-temporal, decorats, identitat, relat.

Beckett inicia un procés de sostracció encara més intens i comença a reduir l'«espessor de signes» dels quals parla Barthes, tant des d'un punt de vista material com conceptual. Comença a experimentar amb «una reducció del dispositiu espectacular» i simplifica l'acció dramàtica al grau «o» de la teatralitat (Sanchis 2002, 112). L'escena serà un àmbit neutre, buit, en penombra, figures humanes vagues, a vegades, sobre l'escena només un rostre, fins i tot només una boca humana parlant, com a *No jo* (1972).

La reducció també és temporal i les seves peces —a les quals Beckett anomenarà «dramaticules»— ja no tindran la durada normal d'una representació. Aquesta contracció se situa en un límit intolerable (Sanchis 2002, 112) amb *Respir* (1969): 30 segons. La concentració i la brevetat assoleixen una qualitat extrema. No hi ha cap tipus de concessió i tot està perfectament i rigorosament mil·limetrat per produir una imatge potent amb una màxima càrrega de condensació.

En aquestes obres la paraula també s'aproxima al límit, a la frontera de la comunicabilitat, al mutisme, ja sigui mitjançant la verborrea de la boca parlant, que no reconeix la seva pròpia veu, com en el darrer intent de pervivència, d'hàlit a *Respir*. Finalment, l'eliminació del signe verbal a escena és total a *Acte sense paraules I i II* (1956): textos únicament amb acotacions i sense diàleg.

Quin és el sentit d'aquestes situacions límit?

* * *

Precisament, en aquestes obres, els conceptes de «memòria» i falta d'«experiència» són essencials per comprendre els problemes que pre-

senta tant Beckett com l'estètica en l'art contemporani i per tractar la demolició de les fronteres expressives en la pràctica de l'autor, una pràctica centrada en la incapacitat de comunicar experiència —i Història— mitjançant una «història».

A Ruptura de la tradició, Gabriel Amengual, Mateu Cabot i Joan Verma consideren el concepte de «tradició» com quelcom «essencial a tota cultura, entesa en el seu sentit més ampli, que abraça usos i costums, rituals i institucions, sabers i conviccions, experiència i saviesa de la vida, modes de comportament i de treball, significacions i valoracions, és a dir, tot allò que, rebut de la generació anterior, reclama vigència i manté la cohesió d'una comunitat. [...] La tradició es podria definir, així, com allò que uneix la sèrie de generacions; és un pressupòsit per a la identitat d'una comunitat, tant sota l'aspecte sincrònic com diacrònic, en el sentit que crea comunitat (simultània, coetània) i continuïtat (al llarg del temps). Tradició és l'expressió de la continuïtat i del canvi que caracteritza la historicitat de l'existència humana» (Amengual et al 2008, 9).

Però, què pot fer-se quan ja no hi ha res a dir, a transmetre? És característica del nostre temps la percepció d'un trencament continu amb el passat (Amengual et al 2008, 10), així com «el sorgiment de les formes de vida individualitzades, destradicionalitzades». «La forma d'existència no només la configura l'individu, sinó que es veu obligat a fer-ho al no tenir més centre de referència que ell mateix» (Amengual et al 2008, 11). «Allà on es perd la connexió històrica i la memòria, es fa impossible també la comunicació i, en definitiva, la vida humana, tal i com l'entendem».

Walter Benjamin, a *Experiència i pobresa* (1933) constata la pèrdua irreversible de l'experiència i apunta com a causes a la tècnica i a la guerra: «Todo ha cambiado. Los que volvieron de la guerra se encontraron con un paisaje en el que todo menos las nubes ha cambiado, y en cuyo centro [se encuentra] el mínimo, quebradizo cuerpo humano» (Amengual et al 2008, 39). De la mateixa manera, en el conegut assaig de Benjamin «El narrador. Reflexions sobre l'obra de Nikolai Leskov» (1936), el filòsof diu que, en acabar la guerra, la gent tornava emmudida del camp de batalla: «no pas més rica, sinó més pobre en experiència comunicable» (Benjamin 2001, 150). Aquests canvis són tan profunds i ràpids que no permeten als individus digerir-los

i assimilar-los, viure'ls i compartir-los, de manera que aquests individus han quedat muts i tancats en si mateixos, fent que degenerin a mer material humà cosificat.

«Experiència no és només el que fem i contem sinó que és també el substrat transcendent que fa possible que tinguem experiències, que les puguem expressar i transmetre» (Amengual et al 2008, 43). La qüestió bàsica de l'experiència és la del subjecte: ell mateix es constitueix per les seves experiències, que queden afectades —en realitat no viscudes en no ser transmissibles— per la disgregació i la fragmentarietat. Això vol dir que la capacitat dramàtica d'intercanvi d'experiències i de narració oral queda dramàticament danyada.

«La recuperació de l'experiència no pot consistir en altra cosa que a fer l'experiència de la situació que es viu: la situació de l'aniquilació del subjecte de l'experiència» (Amengual et al 2008, 57). Això és el que fa Beckett i no mostrar-ho és impostura. En aquest sentit, Beckett mostra la necessitat d'una escriptura que es construeixi sobre aquesta impossibilitat, sobre aquesta pèrdua. L'obligació d'expressar encara que no hi hagi res per expressar. La impossibilitat de les paraules, que ja no permeten expressar l'«a fora», l'exterior del subjecte assenyalat el qüestionament de la paraula com a mitjà de comunicació d'experiència. La paraula permet la construcció de sentit, però també la nega, marcant l'escletxa insalvable entre l'experiència del món i la seva reconstrucció o representació. La retirada de l'home al seu interior, dins de la seva caixa, en un espai infinitament petit, amb un món exterior que es percep com un espai despulat, es manifesta, en les seves darreres obres, en un subjecte incapaç de recuperar la seva pròpia veu i la seva pròpia memòria, i en un llenguatge desarticulat, sense emissor, absent, pura deixalla.

Bibliografia

- Adorno, Th. W. 2001. *Notes de literatura*. Barcelona: Columna.
 ———. 2004. *Teoría estética*. Madrid: Akal.
 Amengual, Gabriel, Mateu Cabot i Juan L. Vernal. 2008. *Ruptura de la tradición*. Madrid: Trotta.
 Beckett, Samuel. 1989. *Los días felices*. Madrid: Cátedra.
 ———. 1990. *Fi de partida*. Barcelona: Institut del Teatre.

- Beckett, Samuel. 2001. *Detritus*. Barcelona: Tusquets.
- . 2004. *Deseos del hombre. Carta alemana*. Segovia: La Uña Rota.
- Benjamin, Walter. 2001. *Assaigs de literatura contemporània*. Barcelona: Columna.
- Ibáñez, Jordi. 2004. *La lupa de Beckett*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Martínez-Lage, Miguel. 2004. «Samuel ante Samuel, o Beckett antes de Beckett». Dins Beckett 2004, *Deseos del hombre. Carta alemana*, 39–70. Segovia: La Uña Rota.
- Pilling, John, ed. 2006. *The Cambridge Companion to Beckett*. 7a ed. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sanchis Sinisterra, José. 2002. «Beckett dramaturgo: la penuria y la plétora». Dins *La escena sin límites: fragmentos de un discurso teatral*. Ciudad Real: Ñaque.
- Wood, Rupert. 2006. «An Endgame of Aesthetics: Beckett as Essayist». Dins J. Pilling, ed. *The Cambridge Companion to Beckett*, 1–16. Cambridge: Cambridge University Press.

Una Europa sense atributs? Espectacles basats en textos no dramàtics als Països Catalans entre les temporades 1999–2000 i 2009–2010

XAVIER SERRAT I BRUSTENGA *Universitat Autònoma de Barcelona*

Summary: Nowadays, a lot of shows based on non-dramatic texts (poetry/prose) proliferate on the Catalan stage. This is not new: many important modern and contemporary theatre people had come to the fore with this kind of shows before. However, this phenomenon has gained strength in recent years, having a great diversity of performances and reaching different audiences, including the Catalan stage.

Our aim is to study those works that have been played in the Catalan Countries during the theatrical seasons 1999–2000 and 2009–2010.

Some of our conclusions are, firstly, the acknowledgment of the important presence of Russian writers in these shows and in less number, but also significant, North American authors. This situation could illustrate the loss of cultural weight of Europe since the Second World War and the Cold War. In this sense, most theatre artists who work with proposals of this nature do not choose only European texts, but mirror otherness to reflect on their identity. Moreover, from the dramatic performances based on texts of European authors, especially those that relate or refer more explicitly to the moral collapse brought about by World War II and the Holocaust, most are Jewish and tend to clearly belong to the orbit of nihilism and existentialism. In generic terms, then, these are texts that reflect on the human condition from the perspective of moral emptiness. A different trend reveals that humanity would retain no attributes to date, (quoting the novel by Robert Musil *The man without qualities*, 1942) However, performances based on dramatic texts designed for a family audience take as reference material the Greek and Latin classics and popular tales which have a significant moral component: Texts with some artistic and ethic qualities...

Keywords: Theatrical adaptation, Narrative, Poetry, Existencialism, Rhapsody

Paraules clau: adaptació teatral, narrativa, poesia, existencialisme, rapsòdia

Darrerament proliferen a les cartelleres teatrals catalanes espectacles basats en textos no dramàtics (poesia/prosa). No és un fenomen nou: grans figures de la història del teatre modern i contemporani han optat per concebre aquesta tipologia d'espectacles. Pel que fa als Països Catalans, s'entreu una tendència des de principis del segle xx que a dia d'avui no fa sinó créixer i diversificar-se en estils i opcions estètiques. La qüestió, que abraça també el teatre infantil i juvenil, s'amplia a totes les arts escèniques (dansa, titelles...), tot partint de produccions de caràcter públic, però també privat. En tot cas, el feno-

men ha anat guanyant força en els darrers anys, també als escenaris de parla catalana.

Les propostes d'aquesta naturalesa beuen de les formes de teatre popular, però també de l'òpera, del format de cabaret i, en general, de les provatures performatives i literàries dels primers avantguardistes i, alhora, tenen el seu correlat en espectacles concebuts per grans figures de la història del teatre modern i contemporani com André Antoine, André Gide, Vsevolod E. Meyerhold, Erwin Piscator, Bertolt Brecht o, posteriorment, Albert Camus, i, ja més actualment, Peter Brook, Ariane Mnouchkine o Romeo Castellucci —només per donar tres noms. Ara bé, el substrat teòric d'aquestes experiències té el seu punt de partida en Plató i, sobretot, en Aristòtil, que posa les bases de la distinció dels tres gèneres literaris fins a finals del segle XIX, moment en el qual les propostes dels romàntics i les novetats en la reflexió estètica que s'anaven apuntant, pensem en el concepte wagnerià de *Gesamtkunstwerk*, per exemple, desemboquen en opcions radicals com ara la de Benedetto Croce, que considera cada obra literària única i irrepetible, i, per tant, inclassificable, extrem que el du a negar la noció mateixa de gènere (Spang 1996: 19). I, pel que fa a la tasca de preparar textos no dramàtics per a la seva exhibició escènica, cal destacar Gotthold Ephraim Lessing, que en ple segle XVIII, va donar el tret de sortida amb la seva activitat i les seves reflexions al que ara coneixem com a dramaturg en tant que adaptador.

Amb tota aquesta activitat pràctica i totes aquestes aportacions teòriques de naturalesa diversa, sembla interessant estudiar els últims muntatges basats en textos no dramàtics d'autors europeus que s'han creat i representat als Països Catalans, a fi de reflexionar sobre algunes qüestions plantejades al llarg de la història des de la teoria i la crítica, però també com un exercici comparatiu entre els textos originals i els que resulten de la traducció del codi literari al codi espectacular. En aquest sentit, s'ha optat per acotar la recerca al període que abraça des de la temporada 1999–2000 fins a la de 2009–2010, per tal de prendre com a referència la més estricta contemporaneïtat. En l'aproximació que presentem no es tindrà en compte l'exhibició d'aquests espectacles fora dels territoris de parla catalana, ni tampoc les propostes escèniques de factoria estrangera representades als Països Catalans, encara que recorrin a textos no dramàtics.

Per a aquest propòsit ha calgut, en primer lloc, realitzar una recerca a partir de fonts diverses: sales d'exhibició, festivals, companyies i directors teatrals i dramaturgs (mitjançant entrevistes), però també de bibliografia especialitzada i general (premsa: ressenyes, crítiques teatrals...), la informació dels quals, en diversos casos, ha calgut verificar. Aquest material s'ha introduït a una base de dades creada *ad hoc* i s'ha analitzat posteriorment segons enfocaments diversos: emplaçament de les companyies o creadors implicats, cronologia de les obres no dramàtiques que s'han portat a escena, origen i tipologia dels textos i, finalment, anàlisi comparada d'alguns discursos dels espectacles exhibits.

Val a dir que es tindran en compte els espectacles basats en textos no dramàtics d'autors catalans representats als Països Catalans només des del punt de vista comparatiu i de manera molt superficial, deixant de banda els espectacles amateurs i semiprofessionals, així com el teatre universitari. Igualment, quedaran fora del nostre abast els recitals poètics. Tot i això, es farà difícil arribar a unes conclusions concretes partint de tantes experiències i tan diferents en motivacions, estils, temàtiques i materialització. Les conclusions que s'apunten, tanmateix, aniran en la línia de reflexionar sobre la identitat europea i en certa mesura catalana, encara que rarament els espectacles que estudiem es proposen fer alguna mena d'aportació en aquesta línia.

Radiografia general

Pel que fa a l'emplaçament en els territoris de parla catalana dels creadors que habitualment treballen en aquesta línia, cal destacar que la situació és ben desigual, a causa en bona mesura de la realitat social i de les polítiques culturals de cada territori. Així, a la Catalunya Nord, la Franja de Ponent i l'Alguer, les mostres d'espectacles basats en textos no dramàtics hi són puntuals i acostumen a venir de la mà de persones o entitats que no es dediquen al teatre de manera professional.

Les Illes Balears, en canvi, presenten una activitat notòria en l'àmbit públic, així com diverses persones que treballen habitualment al marge dels circuits oficials; en tot cas, però, gairebé el total de l'activitat es concentra a Palma de Mallorca i a l'illa en general, i, ja fora del territori balear, a la ciutat de Barcelona. Aquesta circumstància també

es dona amb els creadors del País Valencià, que amb una presència gairebé nul·la a les sales vinculades a institucions públiques, es mouen per circuits alternatius o viuen amb un peu a cada riba de l'Ebre. Així, doncs, cal fer notar com les institucions públiques insulars i valencianes veuen amb ulls ben diferents aquesta mena d'espectacles, fins i tot quan coincideixen en tots dos territoris governs del mateix color polític.

La concentració més gran d'espectacles basats en textos no dramàtics es dona a Catalunya, amb la ciutat de Barcelona al capdavant, però amb una dinàmica destacable en altres ciutats del Principat que acullen festivals d'arts escèniques o centres de creació, com ara Girona, Tàrrrega o Reus, només per posar tres exemples. El teatre infantil té molt especialment a Igualada un aparador també per a les propostes d'aquesta naturalesa. Arreu del Principat, propostes de caire públic i privat conviuen, de vegades fins i tot en pugna per guanyar-se l'espectador.

Pel que fa a la cronologia, bona part dels autors triats pertanyen a l'època contemporània, encara que un nombre prou representatiu pertanyi al segle XIX i, en menor mesura, al segle XVIII. Els anteriors al segle XVIII acostumen a ser grecollatins, aquest fet suposa un salt en el temps que no es dona amb els textos dramàtics amb tanta brusquedat; encara que l'opció de recórrer a peces fundacionals de la literatura i a d'altres properes en el temps, significa desestimar grans obres de narrativa i poesia medievals i modernes.

I, si bé parlar de literatures nacionals és del tot imprecís, caldrà per un moment ordenar els autors dels textos no dramàtics que han estat duts a escena segons els països o les grans àrees geopolítiques de les quals formen part. El dibuix d'aquest mapa segons els països ens donarà una idea de la realitat que anirà més enllà del fet literari i que ens remetrà a la història política contemporània.

En aquest sentit, destaquen per damunt dels autors europeus els grans narradors russos del segle XIX (Fiódor Mikhàilovitx Dostoievski i contes d'Anton Txèkhov, sobretot) i, en menor mesura, els estatunidencs, fet que podria ilustrar la pèrdua del pes específic en el terreny cultural que hauria patit Europa ja des de la Segona Guerra Mundial i amb la Guerra Freda. A banda d'aquests dos grans territoris, sembla que continuem aferrats a textos occidentals: arriben algunes pro-

postes arran de textos d'escriptors de l'Àsia Oriental en una tendència creixent però encara molt minsa, tal com ilustra la iniciativa del Festival Grec'10 de crear el cicle Panorama Japó, en el qual es presentà *Nô*, un muntatge de Joan Ollé a partir de tres contes de Yukio Mishima; del món àrab, en canvi, són ben escadusseres les iniciatives en la línia que estudiem, mentre que pel que fa a Sud-Amèrica el nombre d'espectacles augmenta relativament, a tenor dels vincles de passat i present entre aquells territoris i els nostres, així com la llengua original dels textos, ja coneguda per l'espectador de l'àrea catalana. La globalització, doncs, sembla que no ha fet forat en els espectacles basats en textos no dramàtics.

Dels autors europeus, sobresurten els dels països hereus de l'Imperi Austrohongarès (sobretot Alemanya i Àustria), seguits dels francesos; l'anomenada Vella Europa faria notar el seu pes històric enfront de l'Europa de l'Est, que mostraria una freqüència ascendent, i els països nòrdics amb mostres del tot testimonials. És el cas del celebrat *Peer Gynt*, de Calixto Bieito, presentat a Noruega, però exhibit també al Festival Grec'06. Cal remarcar el cas particular d'Itàlia, un país molt més proper en llengua i cultura que d'altres als territoris de parla catalana, però amb textos de pocs autors portats a escena i molt vinculats a segons quins creadors. En aquesta línia, destaquen els tres espectacles de Pep Tosar i Xicu Masó sobre Antonio Tabucchi: *Revés*, 2001; *Somnis de somnis*, 2007, i *Nocturn*, 2009.

En un altre ordre de coses, seria bo plantejar-nos què motiva la concepció d'aquests espectacles. A diferència dels muntatge basats en textos no dramàtics d'autors en llengua catalana, l'origen d'aquestes iniciatives no seria la celebració d'una efemèride de l'any de naixement o defunció d'un determinat autor, ni de la publicació de l'obra portada a l'escena, ni tampoc sembla que tinguin relació amb els premis de renom atorgats a l'autor (Premi Nobel, per exemple), ni amb la voluntat de donar a conèixer un determinat text o escriptor. Les peces escollides semblen respondre a la decisió personal d'un creador o d'un equip que veuen en el text un contingut o un discurs interessant per a poder reflexionar sobre determinats aspectes de la realitat actual. Ara bé, i sense oblidar la indiscutible qualitat literària d'aquests materials, potser caldria plantejar-se fins a quin punt no hi juga un paper determinant el fet que l'autor sigui conegut i valorat: es podria dir que, en

aquests casos, s'apella a l'*auctoritas* d'una obra o d'un escriptor i, en cert sentit, també, de la literatura nacional en la qual s'emmarca. Fet i fet, un nom conegut facilita la difusió de l'espectacle (o del projecte).

En el cas del teatre infantil o juvenil, aquesta circumstància també podria produir-se, per bé que sovint aquesta mena de propostes tenen com a objectiu didàctic afegit donar a conèixer un autor o text de gran valor literari.

Anàlisi crítica

Vistes aquestes consideracions més de caire general, analitzem a continuació les tipologies de peces literàries escollides. Els textos narratius triats presenten una diversitat considerable pel que fa als registres i les temàtiques. Hi conviuen grans obres amb peces menors, i algunes formen part de la novella policíaca o proposen mons de misteri i intriga, com ara *Sherlock Holmes i el club dels pèl-rojos*, representada al Jove Teatre Regina el 2007 sota la direcció de Teresa Devant i amb Miquel Agell i Ivan Campillo com a dramaturgs. Aquest fenomen podria respondre a l'auge que darrerament ha viscut la novella negra arreu del continent, i també en les nostres latituds. També hi tenen el seu espai textos de caràcter fantàstic, com ara *Alicia, un viatge al país de les meravelles*, dirigit per Carlota Subirós a partir de la novella breu més famosa de Lewis Carroll, presentada al Teatre Lliure el 2009, encara que la variabilitat de les obres de ficció triades depassa de llarg aquests subgèneres. En el capítol de no-ficció, guanyen pes els textos de circumstàncies i memorialístics, que sovint serveixen per bastir muntatges basats «en la figura de». Aquestes propostes partirien no dels textos d'una personalitat destacada, sinó que els seus escrits serien un material més per a concebre l'espectacle, en un enfocament que podríem anomenar «vida i obra de», tal com il·lustren diversos muntatges dirigits per Xavier Albertí. Un d'ells *PPP*, sobre Pier Paolo Pasolini, amb dramaturgia de Lluïsa Cunillé i Xavier Albertí, s'estrenà al Teatre Lliure el 2005.

Aquesta operació, que sobrepassa l'interès pel text literari, suposa ben sovint reivindicar la persona en qüestió en tant que referent cultural, polític, moral, però també aproximar-se a la seva intimitat. Les dimensions individual i col·lectiva d'aquestes propostes es retroali-

menten, de manera que alguns detalls biogràfics o segons quins trets de personalitat ajuden a fer més humà i, per tant, més universal un individu, mentre que la seva imatge pública —allò que majoritàriament es coneix d'ell— guanya pes en contraposar-se a aspectes més privats de la seva persona.

L'enfocament íntim, però, pot anar més enllà del tractament d'una persona en particular i estendre's a un determinat col·lectiu, recorrent als esquemes relacionals de la confessió. Així ho exposa, per exemple, Pablo Ley (2000) en la crítica «Mascar la culpa ajena» sobre *Nascuts culpables*, un muntatge de teatre document de Joaquim Candéias i Carles Alfaro, representat al Teatre Lliure aquell mateix any, que recollia les entrevistes que el periodista austríac d'origen jueu Peter Sichrovsky havia realitzat a persones afectades per l'Holocaust. O, ja en el terreny de la ficció, de la introspecció: un recurs bàsic per al director Fernando Bernués i per a Eduardo Mendoza en el paper d'adaptador teatral a l'hora de bastir l'espectacle *La dona justa*, a partir de la novella homònima de Sándor Márai, que s'estrenà al Teatre Bartrina de Reus el 2010.

Ara bé, aquesta presència de la intimitat en la literatura i els escenaris, que guanya força amb l'adveniment de la postmodernitat, no es tradueix en espectacles basats en textos poètics d'autors estrangers en els teatres dels territoris de parla catalana; es constata un nombre ben escàs de propostes d'aquesta naturalesa, sobretot si es contraposa amb la quantitat de propostes que tenen com a punt de partida textos narratius. De fet, la poesia lírica, entesa com a expressió del jo, permetria un enorme ventall de possibilitats a l'hora d'accedir i d'aprofundir en aquest món privat. L'absència gairebé total d'aquesta tipologia d'espectacles sorprèn per aquest motiu, però també si es recorda que les sales d'exhibició dels Països Catalans programen amb certa freqüència muntatges que parteixen d'obres poètiques —i dels seus autors mateixos— que escriuen en la llengua vernacle. Segurament, entre les intencions que motiven aquestes iniciatives es trobi la de donar a conèixer i reivindicar un autor en particular, un text, però també una llengua. Potser, en el cas dels poetes autòctons, la situació respongui encara a l'esquema segons el qual vivim a la contra d'un poder absolut que ens tenalla, com en el franquisme, o que es vulgui contrarestar els danys provocats anys enrere per la censura, com ara el desconeix-

xement dels poetes catalans i les seves obres per part del gruix de la societat, o el desprestigi en el qual haurien caigut. Això no desmereix la qualitat literària dels textos ni les possibilitats de reflexionar entorn del referent moral que certs poetes podrien suposar, però l'actitud reactiva que s'entreu en aquests casos sembla difícil de constatar en les iniciatives basades en textos poètics d'autors europeus.

De fet, no només hem pogut trobar ben pocs espectacles d'aquesta tipologia, sinó que bona part d'aquests prenen com a referència poemes èpics. A banda de *Peer Gynt*, ja ressenyat, destaca *L'enfonsament del titànic*, de Rafel Duran, a partir de l'obra homònima de Hans Magnus Enzensberger, que es va poder veure al Teatre Lliure durant el Festival Grec'02. L'estructura narrativa dels poemes èpics remet a moltes de les propostes basades en textos en prosa i podria semblar que ens allunya novament de la poesia lírica, encara que, si hom analitza les posades en escena podrà comprovar com la càrrega d'intimitat que comentàvem més amunt no queda bandejada, ben al contrari: és una capa més de lectura que el director dóna del text triat. O un component ineludible en uns textos que són cançons.

Ara bé, ja sigui en obres de poesia o de narrativa, l'anàlisi dels principals fets polítics de la història del segle xx hi té un lloc preeminent, fins al punt que aquesta sigui segurament una de les principals motivacions per a escollir un text determinat (a més de la qualitat literària, és clar). El context històric en el qual s'esdevé l'acció funciona en tant que marc, motiu o directament temàtica que permet reflexionar des de l'òptica moral sobre els nostres dies, i tot plegat sense oblidar l'enfocament més humà de l'home públic, polític, que hem anat apuntant. És un tret típic de la postmodernitat que cerca desmuntar la imatge monolítica de l'heroi i, de vegades, fins i tot conèixer una altra versió dels fets, en un diàleg entre història i biografia. En seria una bona mostra *Stalin*, de Josep Maria Flotats, basada en la novel·la *Une exécution ordinaire*, de Marc Dugain, programat al Teatre Tívoli el 2007 i el 2008.

Tot i que qualsevol text és susceptible de ser rellegit en clau actual. El discurs original de *L'enfonsament del titànic*, per exemple, relata la pèrdua de sentit del comunisme, mentre que l'adaptació que en féu Rafel Duran estén aquest «enfonsament» a tot l'espectre polític progressista. Tal com seria d'esperar, en termes genèrics, els espectacles basats en textos no dramàtics d'autors europeus exposen un context

de crisi de valors que remet directament als nombrosos contenciosos bèl·lics que s'han esdevingut al llarg del segle xx i que indefectiblement condicionen el moment actual, i sobretot al desencís que suposà entre els intel·lectuals occidentals prendre consciència dels despropòsits que s'havien arribat a produir en l'Holocaust.

Entorn a aquesta idea de crisi, podríem distingir tres opcions segons un criteri diacrònic: primer, la sospita de l'adveniment d'una crisi; segon, el moment de crisi estrictament, i tercer, la situació posterior a la crisi. De la primera opció, en sobresurten molts textos d'autors russos del vuit-cents (la conflictivitat social i l'estructura política del segle XIX a Rússia, contraposades a les notícies que anaven arribant des d'Europa, podien deixar entreveure un final de cicle) o, per exemple, en Robert Walser, el qual amb *Jakob von Gunten* (1909) es posiciona contra les estructures socials i els posicionaments morals del moment, alhora que intueix i rebutja solucions totalitàries davant de la crisi de les democràcies burgeses europees del primer terç del segle xx. Eduard Molner (2010a) comentà en aquesta mateixa línia l'adaptació de la novel·la de Walser. L'espectacle, estrenat a la Sala Beckett el 2009, duia per títol *Aquí s'aprèn poca cosa* i Toni Casares en va signar la dramaturgia i la direcció.

Pel que fa a la segona, el context de crisi es pot descriure amb tota la cruesa, com a l'espectacle que es va poder veure al Teatre Romea el 2004 a partir d'*Homenatge a Catalunya*, de George Orwell, dirigit per Josep Galindo i amb Pablo Ley i Allan Baker com a dramaturgs, i amb el mateix títol que l'original. El projecte, per cert, fou una de les apostes fortes en arts escèniques del malaguanyat Fòrum de les Cultures, i suposà la col·laboració d'entitats catalanes amb Northern Stage, West Yorkshire Playhouse i MC93 Bobigny. Una altra mostra del relat del moment de crisi en seria *Dues mares*, dirigida per Anna Sabaté i escrita per Raimon Àvila a partir de dos moments de *Vida i destí*, de Vassili Grossman, estrenada a la Sala Muntaner el 2009, en la qual es relaten les conseqüències funestes del nazisme en una família jueva (Benach 2009: 32).

I, en relació amb la tercera opció, el món que neix un cop passada la crisi es descriu sense gaires esperances, amb el desencís de constatar que la nova realitat no es correspon a les expectatives que es podrien esperar o que podria haver generat per ella mateixa, tal com demostra

Cacao de Dagoll-dagom, basat en el còmic *La course du rat*, de Gérard Lauzier, que es presentà al Teatre Victòria l'any 2000. L'espectacle posa de manifest la decadència de les ideologies contrarevolucionàries del Maig del 68.

Més que tan sols constatar segons quines realitats sovint complexes i corprenedores, els espectacles malden habitualment per donar-hi resposta tot recorrent a les bases del sistema democràtic de la Grècia clàssica, al concepte de participació política i social del ciutadà, al pacte social, als tres principis bàsics de la Revolució Francesa, a la divisió de poders, la sobirania popular o a la llibertat individual, no sense plantejar-se la seva validesa en els temps presents o la manera com actualitzar algun d'aquests aspectes.

La confluència en espectacles basats en textos no dramàtics d'unes bones dosis d'intimitat i d'èpica ens remet al concepte de «rapsòdia» de Sarrazac (1981).

Reflexions finals

Abans comentàvem el gran nombre de textos dramàtics o narratius d'autors russos que s'han portat a escena darrerament. Núria Santamaria (2011) es pregunta per la «febrada russòfila [que] travessa els escenaris catalans», atès que hi ha molts espectacles d'autors russos, ja siguin basats en textos no dramàtics o en drames. L'article es fa ressò del reportatge de Justo Barranco a *La Vanguardia* en el qual s'entrevisten diversos directors demanant-los sobre aquesta passió pels dramaturgs russos. Sembla clar que Anton Txèkhov, per posar l'exemple més emblemàtic, sap treure suc d'un món en decadència que pot remetre'ns al nostre. És un aspecte que ja hem anotat més amunt, però sembla interessant plantejar-se com és que també es recorre a la narrativa per a bastir un espectacle. Més enllà de la vàlua pròpia dels textos, aquest emmirallament amb la societat del segle XIX se situaria en un punt entremig entre els eixos vertebradors culturals europeus i els d'altres grups humans més allunyats en l'espai o en la idiosincràsia, com ara el món àrab o el de l'Extrem Orient. Seria un exercici comparatiu entre la pròpia identitat i una «alteritat relativa», atès que existeixen certs punts en comú entre Europa i Rússia (com ara el cristianisme, l'estructura familiar i els rols de cada individu) que podrien

facilitar conèixer i, en certa mesura, analitzar-ne els trets divergents i, a la fi, reflexionar sobre la pròpia identitat en el moment present.

Fet i fet, Dostoievski, per exemple, prefigura el nihilisme i l'existencialisme, dos corrents de pensament que es troben en els textos de molts autors europeus posteriors que també han estat la base sobre la qual s'han preparat espectacles de nova creació. Així, Robert Walser, Franz Kafka (un dels autors europeus més representats) i Elias Canetti, presenten trets netament nihilistes, que es poden emparentar amb Albert Camus i Samuel Beckett, dels quals també s'han portat a escena alguns relats. L'existencialisme arriba igualment a casa nostra, però aquí caldria fer alguns matisos (Vall, 2009). En primer lloc, arriba amb dificultats per la censura i, per tant, no de forma immediata, sinó amb un cert retard. En segon lloc, la seva recepció està condicionada per traduccions no sempre rigoroses o directament per lectures esbiaixades. A més, esclata com una moda que sovint supera la filosofia i els plantejaments estètics que li són propis —i ni tan sols podem parlar d'un corrent unitari (existencialisme alemany *versus* existencialisme francès; i encara, existencialisme sartrià *versus* existencialisme camusià...). Pel que fa als autors catalans, una bona part expressen, en algun moment, reticències notables respecte d'aquest corrent, ja sigui en forma d'assaig o a través d'obres de ficció. Això potser es degui al fet que esdevé un fenomen social de gran impacte, però també a la consciència de la importància de l'escriptor per proposar una moral de resistència i pervivència d'uns models heretats, tal com ja hem apuntat. Igualment, molts d'ells hi flirtejaran tan sols en alguna obra o només en algun poema. Però salta a la vista el contrast entre la gran quantitat de relats de regust existencialista i d'autoria europea que s'han dut a escena i les poques peces no dramàtiques amb plantejaments similars de narradors o poetes de parla catalana. És el cas de Manuel de Pedrolo i sobretot de Maria Aurèlia Capmany, dos dels escriptors més afins a aquest corrent. Si bé del primer tan sols coneixem una adaptació dels seus contes l'any 2000, de la segona es té notícia de diversos espectacles basats en la seva obra narrativa fins a la dècada dels anys 1970.

A escala europea, la presència d'autors d'origen jueu que van viure les exigències del II Reich resulta prou nombrosa: Robert Walser, Elias Canetti, Peter Sichrovski, Dacia Maraini. Malgrat les nombroses diferències que podem trobar entre uns i altres, tots comparteixen l'ex-

periència vital del desencís davant de l'atrocitat de l'Holocaust i de l'erm de valors postnuclear. I d'altres com Marc Dugain o Pier Paolo Pasolini, ja posteriors, es farien ressò d'aquella desfeta moral. Programadors, dramaturgs i directors catalans optarien, doncs, per revisitar un moment —com sabem— crític de la història universal per tal de donar-ne una visió marcadament ideològica, però també reflexionant sobre qüestions de signe estètic.

Així, podria semblar a primer cop d'ull que bona part de les adaptacions de textos no dramàtics per a l'escena mostra, encara que sigui de forma indirecta, una Europa sense atributs, seguint l'expressió que Robert Mussil el 1933 utilitzà per a la seva novella *L'home sense atributs*. Però el cert és que analitzant els espectacles es constata com ben sovint els textos es carreguen de nous valors i noves reflexions. Un bon exemple en seria *Informe per a una acadèmia amb cua* d'Albert Mestres, basat en *Informe per a una acadèmia*, de Franz Kafka, però amb l'afegitó d'Albert Mestres, que es va poder veure a l'Espai Brossa el 2004, en el qual el dramaturg i director afegeix un postfaci propi que fa replantejar el sentit global de la peça.

La qüestió de la fidelitat a l'original o de considerar el text simplement un pretext, un punt de partida, és complexa i demanaria més pàgines i un altre enfocament d'aquest estudi, però paga la pena ressenyar les reflexions de Núria Santamaria (2009) a l'article «“Et tout (le reste) est littérature”?», en què alerta del poc valor literari dels muntatges teatrals basats en textos no dramàtics d'autors catalans i afegeix que, amb l'excusa del canvi de codi, es permeti la desnaturalització, la descontextualització i la mutilació de les obres originals. Aquestes paraules són també aplicables en certs experiments teatrals que parteixen d'obres no dramàtiques d'autors europeus, com il·lustra Pablo Ley (2002) a «Retrato de una anomalía», tot referint-se a *Una altra Lolita*, d'Artur Trias, espectacle basat en *Lolita* de Vladimir Nabokov que es va estrenar a la sala Versus Teatre l'any 2002.

Ja per acabar, seria bo fer notar com, si per al públic adult es porten a escena una gran quantitat de peces d'arrel nihilista o existencialista (reelaborades, sovint), per al públic infantil es continua apostant pels relats carregats de valors, com ara els contes populars, les faules o les narracions clàssiques grecollatines; una aposta per construir un futur... amb *atributs*.

Referències

- Benach, J.-A. 2009. «Dos monólogos de Grossman». *La Vanguardia*, 18 abril, 32.
- Ley, P. 2000. «Mascar la culpa ajena». *El País*, 27 nov., 49.
- . 2002. «Retrato de una anomalía». *El País*, 4 maig, 33.
- Molner, E. 2010a. Robert Walser a escena». *Serra d'Or* 602 (febr.): 57–59.
- Santamaria, N. 2007. «Tipografies». *L'Avenç* 329 (nov.): 48–50.
- . 2009. «“Et tout (le reste) est littérature?”». *L'Avenç* 351 (nov.): 67–69.
- . 2011. «Orientalisme». *L'Avenç* 367 (abril): 75–77.
- Sarrazac, J.-P. 1981. *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*. Lausanne: Éditions de L'Aire.
- Spang, K. 1996. *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis.
- Vall, X. 2009. «L'existencialisme a la literatura catalana». *Lluc* 869 (jul.–set.): 28–33.

Webs

- La Seca. Espai Brossa. <http://www.laseca.cat>.
- GREC. <http://grec.bcn.cat/arxiugrec>.
- Círcol Maldà, <http://www.circolmalda.cat>.
- Calixto Bieito, <http://www.calixtobieito.com>.
- Sala Beckett. <http://www.salabeckett.cat>.
- Dagoll Dagom. <http://www.dagolldagom.com>.
- Teatre Romea. <http://www.teatreromea.com>.

Europe–Running on Rails?

The Orient Express as Border-Crossing Myth and Theatrical Experiment

DOROTHEA VOLZ *Johannes Gutenberg University*

Summary: This paper will contribute to the question of the production of a «European identity», analysing the famous Orient Express as a border-crossing myth and its productive potential for contemporary theatre productions.

At the end of the 19th century, when nation states rose and consolidated in Europe, the Orient Express crossed the national borders and connected the East and the West. “East” and “West”, “Orient” and “Occident” — these terms seem to describe very general extremes — or, rather, reinforce the establishment of certain images. Edward Said noticed in his book *Orientalism* (1978) that the Orient has helped to define Europe as an image of the Other.

Following the historical circumstances of the Orient Express, this article looks closer at the passengers’ reports and descriptions of the maiden trip in 1883. The idea of this unique mode of transport achieved far-reaching attention and became a famous motive in popular culture.

As a place not only for transit, but also for the negotiation and trespassing of borders, the myth is still alive and even a productive concept for transnational and intercultural theatre, which will be presented at the example of *Orient Express*, a European Theatre festival on rails from 2009.

Keywords: Staging Europe, Border-Crossing, Transnationalism, Interculturality, Orient Express

A landmark moment in railway history, October 1883 saw the launch of the original Orient Express. Leaving from Paris, it steamed through the Alps, Budapest and Bucharest to Constantinople. Packed with grandees and unheard of luxuries such as soap by the washbasins, reports swiftly came back of its exquisite food, excellent wine and impeccable service. This legendary train continued to carry kings, celebrities and shady characters between great European cities up until its 1920s heyday. [...] The Orient-Express has inspired countless books and films [...]. (*Venice Simplon Orient Express*)

This quotation from the website of the Railway enterprise *Venice Simplon-Orient-Express Ltd* praises the journey with the Orient Express

from Paris to Istanbul, referring to the myth of the train. The crucial point is not the travel destination or the countries you travel through, but the train itself. This special train is not just a means of transportation but the main attraction and in a certain sense also a kind of destination in itself. Its luxurious interior decoration reflects the glamour of past times, evoking a golden era. Furthermore referring to books and movies, the advertising text highlights the meaning of this train for a collective cultural memory. In fact, there exists a variety of literature and films, working with and on the myth of the Orient Express. You might instantly think of the book *Stamboul Train* by Graham Greene from 1932 or of the more popular *Murder on the Orient Express* by Agatha Christie from 1934, which became even more popular after the success of the movie in 1974 (directed by Sidney Lumet). But these are just the better known examples. Even the puppet Bernd, das Brot, a character from a German television series for kids, travels on that famous train in one episode and restages the Orient-Express as part of the cultural memory for the under aged audience. The name itself, Orient Express, was and is used for several trains, travelling different railroad lines — but the idea of adventure and faraway countries, of luxury and glamour does not depend on a special line from the “Occident” to the “Orient”.

This paper is divided into three parts: Within the first, I will describe the general consequences of the railroad's development, the transformation of space and its perception. Secondly, I will take a closer look at the maiden trip of the Orient Express, referring to its description by the journalist Henri de Blowitz. Finally, I will introduce briefly the idea of the European theatre festival Orient Express which took place in 2009. My thesis would be that the real as well as the mythical train could be seen as a place of negotiation for a Western Idea of Europe as transnational community.

The conquest of Europe by rail

The conquest of the European countries by rail in the nineteenth century was a technical development which changed living circumstances fundamentally. The train allowed for new mobility, for humans as well as for goods and the exchange of goods, and it

changed the perception of speed. It changed travel possibilities and at the same time travel habits. Furthermore, it even changed the geography and the experience of space. The historian Wolfgang Schivelbusch analysed the consequences of the new transportation system in his book *The Railway Journey: The Industrialisation and Perception of Time and Space* (1986). Schivelbusch noted that the new travel possibility not only had an enormous impact on every-day life but that contemporary witnesses also have been aware of this transformation. The new technique inspired the French Saint-Simonian economist Constantin Pecqueur to the following Utopia:

The communal journeys on trains and steamships, and the great gathering of workers in the factories, inspire, to a great degree, the sentiment and habits of equality and liberty. By causing all classes of society to travel together and thus juxtaposing them into a kind of living mosaic of all the fortunes, positions, characters, manners, customs, and modes of dress that each and every nation has to offer, the railroads quite prodigiously advance the reign of truly fraternal social relations and do more for the sentiments of equality than the most exalted sermons of the tribunes of democracy. To thus foreshorten for everyone the distances that separate localities from each other, is to equally diminish the distances that separate men from one another. (Pecqueur as cited in Schivelbusch 1986, 70)

It is quite obvious that Pecqueur is referring to French Revolution ideas like freedom, equality and brotherhood. For him, industrialisation and technical progress — such as the train — seem to be useful means for the realisation of these ideals. With the help of the railroad, not only social classes but even nations could approach each other — the train is described as a border-crossing means of transportation and a place of exchange between classes and nations. Pecqueur's argument is twofold: On the one hand, the train allows for establishing a space without social borders, which was not quite the case when passengers were separated according to ticket price ranges (Schivelbusch 1986, 71). On the other hand, the railroad was responsible for a new experience, the experience of the shrinking of geographical distances. In fact, not only the space was shrinking, but also it was possible to cover a distance within less time. The perception of the shrinking

space sometimes even went as far as diagnosing the death of space via railroad. The German writer Heinrich Heine wrote:

What changes must now occur, in our way of looking at things, in our notions! Even the elementary concepts of time and space have begun to vacillate. Space is killed by the railways, and we are left with time alone...Now you can travel to Orléans in four and a half hour, and it takes not longer to get to Rouen. Just imagine what will happen when the lines to Belgium and Germany are completed and connected up with their railways! I feel as if the mountains and forests of all countries were advancing on Paris. Even now, I can smell the German linden trees; the North Sea's breakers are rolling against my door. (Heinrich Heine cited in Schivelbusch 1986, 37)

Mountains and sea conquer the French capital and the spaces in-between, are «killed». Following Heine, the railroads even changed the perception of national borders, bringing the places of departure and arrival closer to each other (Schivelbusch 1986, 37).

Nation and Europe

This development opened up a transnational space which included a reflection about nation building in the 19th century. Benedict Anderson's book and concept of «Imagined Communities» has been widely studied; he develops a theory about the construction of national states, starting with the description of nationality and nationalism as, I quote, «cultural artifacts of a particular kind» (2006, 4). To him, a nation is «an imagined political community — imagined as both inherently limited and sovereign» (2006, 6). It is imagined as limited, which means that frontier and borderlines are important aspects of the creation of a nation. In this way established, the community needs to be limited by territorial and cultural borders. A cultural border can, for example, be drawn through the reference to a common cultural history and it is restaging (Assmann 1992, 143). Bearing in mind the conquest of Europe by rail at the end of the 19th century — what happens with the idea of limitation while space is «shrinking», when national borders seem to come closer and become less significant? The example of the Orient Express should provide an indication.

Orient Express

The «Compagnie Internationale des Wagons Lits» was founded by the Belgian Georges Nagelmackers. He was a businessman with excellent skills in PR work. Therefore he invited several businessmen, politicians, but most important, journalists and travel writers for the official maiden trip of the Orient Express in 1883 (Parvulesco 2007, 41). Most of the passengers were French, but there were also Belgians, Hungarians, Austrians, Netherlands and Germans, even a Turkish diplomat had taken part at the ride. And not only did the newspapers report about it, the journalist Henri de Blowitz (1825–1903) published a book afterwards, *Une Course à Constantinople*, where he described the journey from its beginning on 4th October. The departure from Paris marked the start of a fantastic, but also dangerous adventure, wherefore the exclusively male passengers had all been armed. Behind every border, they expected deadly peril, like a trip through the wild, wild West. But no attack or hostile incident took place. Instead, Blowitz gave account of moments of cultural exchange. For example, he described a Hungarian music group playing for the passengers in the dining car (1884, 28). This dining car became the heart of the train, the place to mingle with people and to get in touch with foreign customs for example by way of the menu which was harmonised with the typical food of the countries they travelled (About 2007, 18)—or at least what Nagelmackers and his head chef presented as typical. In the dining car, cultural borders could be experienced in a sensual way.

However, Blowitz described the countries travelled through very often as uniform — what reflects the transformation of space through the frame of the train window and the real transformation of the nature for the new transportation technique (Schivelbusch 1986, 53). The train drove past too fast, so it was now impossible to have a closer look at details outside. All that was left was to use some kind of a superficial «panoramic perception» (Schivelbusch 1986, 64). As result, there was less nature, but it was the people and their appearance, costumes and habits which created the most impressive memories. The passengers of the Orient Express perceived them at the train station out of the window, noticing the crossing of national borders as a cultural crossing. After leaving the station of Budapest, Blow-

itz defined the outside as the unknown other. Here, he marked the passage of the «Porta Orientis», the gate to the Orient: «Aussitôt que l'on franchit Budapest, les costumes, les physionomies, l'aspect de la campagne et des villages se transforment à vue d'oeil. Évidemment, à partir de là, c'est la porte d'Orient qui s'entr'ouvre sous nos yeux» (1884, 24). Blowitz implies that at this specific point the country and its people change drastically, that the train has crossed a cultural border which is clearly visible. Within his description, he evokes the stereotypical image of these Eastern Others: for example the beautiful women with dark, fascinating eyes and an open, perhaps even seductive gaze combined with colourful, gay dresses. Framed by the window of the train, Blowitz looked at these scenes as a kind of staging, a picturesque ensemble, a «tableau vivant» (1884, 25). Here, collective cultural memory and its restaging via popular motifs of contemporary paintings (exoticism) mingle together within his narration: «Tous ces races que nous rencontrons semblent brûlées aux chauds rayons de l'Orient, et protestant contre la brume pâissante dans laquelle les a plongées le hasard des migrations nationales» (1884, 25). Even if the journalist knew himself still on a kind of «geographical Europe», he perceived the people as «orientalised». He was fascinated, but kept his distance, even a racist undertone can be made out. Comparing the dresses for example, he implies «the Other» as primitive and wild and not as sophisticated as the Europeans with their pale skin and monochromatically, and so «civilised» dresses — and even their way of being (Blowitz 1884, 27). Cultural differences help him to strengthen the own, «European» identity. As Edward Said noticed in his book *Orientalism*: «The Orient was almost a European invention, and had been since antiquity a place of romance, exotic beings, haunting memories and landscape, remarkable experiences» (1978, 1). As an image of the Other, «the Orient has helped to define Europe [...]» (Said 1978, 1). Thus, the Orient is a category which creates identity. The Western images do not prove the discovery of the Orient, but are imaginations and constructions of the Other which help to encourage the Self. Blowitz reflected on the Self in view of the Other. But the trip with the Orient Express did not only encourage the individual, but it also established a new community. The writer Georges Boyer noticed: «At the beginning, most of the travellers hardly knew each

other. On their way back, all these men of different ages and in different position were on friendly terms with each other» (Boyer cited in Parvulesco 2007, 54). If «[t]he Orient has helped to define Europe [...]», this trip with the Orient Express has helped to define the self as a community. The train as a place of in-between, as liminal space, allowed for the negotiation of differences and the confirmation of the Self in view of the Other around, the creation of a new community.

Orient Express Reloaded

From 1883 to 2009: the production *Orient-Express*, a theatre on rails, has been staged by the Staatstheater of Stuttgart. The theatre project was advertised as a «European theatre journey» (Advertisement folder Festival Orient Express, 2009). It began this journey in Ankara in May 2009. Within two months, the train with six theatre groups out of six nations travelled from Ankara in Turkey to Stuttgart in Germany. The train included a «converted freight car», which was used as theatre stage. On the way, the train stopped at 11 train stations where the troupes performed in their own language. The different plays examined questions of identity and issues like escape, mobility and migration. It was a performative experiment, an experiment with space and place and the idea of a very concrete experience of Europe, of a transnational community.

Labelled as *Orient Express*, the project travelled from the East to the West. But it was neither the idea to follow a historical journey, nor to evoke the memory of luxury. Instead, it was the idea of a border-crossing experience from the Orient to the Occident, bringing together different nations, represented by the theatre groups in a very limited mobile space. In fact, only two or three groups travelled together for some days and countries. Sometimes, the train was even empty because of the difficulties with the regulations of transport of the different countries. This theatre should help to transgress borders — and the project had much to accomplish. It was not easy to transgress national borders — in cause of the numerous regulations — or cultural borders such as language: The groups played in their own language and used supertitles, but it was still questioned if the plays, the plot, the sense of humour had been comprehensible for the different

audiences. It was less a project to confirm a European transnational identity, but to establish a place and a space of exchange and negotiation of questions of identity.

Referring to the myth of the Orient Express, the project included the idea of a restaging of a common past, including former ways of contact. Following Jan Assmann and his often-cited book about cultural memory (1992), societies imagine a picture of their own and thus, over several generations, create an own identity through the creation of a very own culture of memory. The rearrangement and reinterpretation of the past and the selection of certain memories are important parts in the creation of communities. This performative project tried to combine a positive idea of adventure and mobility with the direct and sensual experience of contemporary Europe via theatre. It used the Orient Express-myth but tried to renew and refresh it.

Irrespective of the actual trip, the project has been perceived that way. A German critic wrote: «The Orient Express connected cultures and languages via theatre. He transgressed states of the European Union, non EU-members and pre-accession countries. The Orient Express shows the power of theatre, succeeding where politics fail.» (Burkhardt, 2009)

Conclusion

In a nutshell: Looking at the myth of the Orient Express, this train was less a border-crossing experience which crossed social borders as well as Pecqueur hoped for. But, even when travelling was still socially distinct, railroads changed the space and the experience of it, they changed the landscapes and reduced distances so that the “Orient” was suddenly very close. The community inside the rail cars defined itself in view of the Other outside — referring to Blowitz as a transnational, but Western one.

Regarded more as myth and memory than as a mean of transport, the Orient Express is still part of a collective cultural memory, so that the theatre project from Stuttgart could use it as a productive idea for its performances. More importantly, looking at the perception of the project, it benefited from the myth, and used it to create a new one about a theatre which could transgress borders successfully.

References

- About, E. 2007. *L'Orient-Express*. Paris: Magellan.
- Anderson, B. 2006. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Assmann, J. 1992. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck.
- Blowitz, H. de. 1884. *Une Course A Constantinople*. Paris: Librairie Plon.
- Burkhardt, O.P. 2009. *Irrfahrt der Kuscheltiere*. http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=3062:80-tage-80-naechte-zum-festivalauftakt-fahrt-der-theaterzug-in-den-neckarhafen-ein&catid=361 (accessed 15/1/12).
- Festival Orient Express. 2010. *Blogspot*. Available: <http://orientexpressfestival.blogspot.com.es/>.
- Parvulesco, C. 2007. *Orient-Express. Zug der Träume*. Stuttgart: Transpress.
- Said, E.W. 1978. *Orientalism*. London: Routledge & Paul.
- Schivelbusch, W. 1986. *The Railway Journey: The Industrialization of Time and Space in the Nineteenth Century*. Berkeley: The University of California Press.
- Venice Simplon Orient Express: *Our Story*. http://www.orient-express.com/web/vsoe/our_story.jsp (accessed 15/1/12).

En el umbral hacia lo otro: sistemas, límites, transgresiones entre el teatro y el mundo

FRITHWIN WAGNER-LIPPOK *director d'escena*

CHRISTINA SCHMUTZ *directora d'escena*

Summary: This paper discusses the utopian endeavour of trespassing the borders of individual solitude by means of transcending the limitations that separate theatre, art and genres other than theatre.

The individual stands alone with their sensory experiences: Lust, love, torture, and agony. But also the taste of savoury wine and the excitement produced by good music are solitary, unshareable experiences.

Our voice is directed to the marginal self as an endangered species. We trespass the borders between theatre and the rest of the world because for us, theatre people, everything matters more than theatre. Working in theatre, we do not draw upon theatre but on movies, comics, books, paintings, and music. Recreation, not perpetuation, defines the artistic act. Transgressing the limits between genres is like trespassing borders towards the other: Come closer, strange thing, alien, I want to speak to you — even though we might we might misunderstand each other.

Staying a stranger to myself — via trespassing borders — again and again, I keep up my self-respect. We two lecturers usually work in theoretical-practical projects on entanglements of theatrical styles, genres and theory. By means of poetic irony we attempt to convert theatrical habits, into a sort of distancing so that the unknown can never be reached — *gestellt* in the sense that Heidegger gave the word. The unknown remains as a free field. Twentieth-century experiences — fascism, Stalinism, and turbo-capitalism — have disavowed every clarification and every truth. Crossing the ordinary world, seeking outlandish experiences, one might come home; being a stranger to oneself on stage, one might be at home with oneself. The perpetual effort to roll up the stone, to meet the other, the unknowable and the untouchable, is a tolerable way of bearing up our systemic seclusion.

Keywords: Limits, Myth, Theatricality, Performativity, Spectator, Marina Abramovich

Palabras clave: límites, mito, teatralidad, performatividad, espectador, Marina Abramovich

El límite marca la diferencia

El *límite* separa. Lo imaginamos como línea, frontera, muro, parte exterior, piel, horizonte. Indica prohibición, contacto, o lo extraño; representa un valor extremo o marca lo indeciso, zonas intermedias, el ámbito de lo infinito o eterno. Puede ser mágico o profano. Representa la diferencia y contrapone el aquí al más allá. Si nos imaginamos al límite como línea circular y a nosotros dentro del círculo, el «aquí»

está dentro y fuera queda el «más allá»: todos los que son de fuera del propio país son los «otros», los «extraños». Pero la psicología de esta diferencia binaria también funciona desde la perspectiva contraria: si *nosotros* nos encontramos fuera del círculo, el «más allá» es lo extraño allí dentro, el misterio, el núcleo inaccesible, quizá un foco patológico o un enemigo interno (Waldenfels 1997, 27–33). En cualquier caso, el límite representa una *diferencia*.

Los límites son imprescindibles: cada definición de un concepto o una idea conlleva irremisiblemente la determinación de límites y con dicho acto se hace *diferenciable* y por ende *reconocible* lo marcado.

El límite produce anhelo

En nuestro trabajo teórico-práctico el teatro es el lugar y el motivo para reflexionar acerca de las transgresiones de los límites y su significado estético y social (Schmutz y Wagner-Lippok 2009 y 2011; Wagner-Lippok y Schmutz 2010; Wagner-Lippok 2010).

Hoy en día, el espectador de teatro reacciona con serenidad a todo lo que roza los límites. Quizá es el hecho de acudir al teatro como *acto social* lo que importa al público, independientemente de si Macbeth aparece cubierto con un manto real medieval o como jefe calvo y prepotente de una banda criminal. Las reglas del juego que Aristóteles estableció descriptivamente para la tragedia griega y que eran válidas como norma inquebrantable del teatro desde el Renacimiento han pasado a un segundo plano en los templos modernos de las artes escénicas: los límites entre comedia y tragedia, entre ópera y drama, entre farsa y elegía se han difuminado hasta quedar del todo irreconocibles o se han transgredido tantas veces que ha acabado desarrollándose un interesante y divertida zona gris de híbridos teatrales.

Sin embargo, sí se ha mantenido *una* delimitación a cuya violación el público reacciona con sensibilidad: quien confunde realidad y ficción, quien no plantea claramente la identidad del papel o mantiene en el limbo el inicio y el final —en resumen, quien «pone en juego» y reflexiona acerca de los propios condicionantes del evento teatral— se da de bruces con inseguridad, incompreensión y protestas airadas. Quien cruza este Rubicón abandona el Antiguo Régimen del drama y entra en el terreno del teatro posdramático o performativo.

El *marco teatral* es el límite que el público de teatro quiere ver forficado cueste lo que cueste. Tampoco debe extrañar, pues este límite ha dejado de transcurrir dentro de una realidad inocente y ficticia (cuya representación consumible e inofensiva el público solía esperar) sino que pasa a introducir al espectador, que en principio sólo quiere ver y mantenerse como *voyeur*, como persona «expuesta» a un proceso con desenlace incierto, como *actor*.

La artista de performance Marina Abramovich lleva sus escenas masoquistas hasta tal extremo que el espectador ya no puede «mirar» sin albergar un sentimiento de culpa y corresponsabilidad mientras ella continúa con su autotortura, azotándose hasta sangrar o aguantando más de media hora encima de un bloque de hielo y debajo de una estufa ardiente, hasta que alguien se apiada de ella, precipitándose al escenario e interrumpiendo el evento. ¿Interrumpirlo? ¿Significa su intervención la interrupción de un espectáculo en curso o acaso no lo convierte en lo que quiere ser: un *evento* no controlable, un «lazo autopoiético de *feedback*» (Fischer-Lichte 2004a, 59–66; Fischer-Lichte 2004b, 36), un proceso cuyo desenlace depende de todos los presentes en el espacio, siendo por ello impredecible e irritantemente arriesgado? ¿Es sólo franqueando los propios límites que llegamos a nosotros mismos?

La frontera entre la ficción escénica y la «vida real» transcurre primero siguiendo la puerta de entrada o el telón que separa el escenario de la platea: los actores son algo diferente de los espectadores, una forma de vida superior que tiene algo de fascinante, y el atrezo tiene un estatuto diferente de las pertenencias privadas. (Una vez terminada la función, los espectadores tocan piezas de atrezo con veneración religiosa, aunque los puñales de Macbeth resulten ser unos simples palos de madera coloreados e inservibles que pasarían cualquier control de aeropuerto.)

También en el plano inmaterial, el teatro se diferencia del mundo exterior. Por ejemplo, en el texto dramático está situado en un plano diferente que el texto que podría escribir un crítico sobre la producción: el crítico puede hacer referencia al texto teatral, pero no al revés.

Pero la delimitación estricta entre realidad y teatro que refleja la vida, por muy distorsionada que sea, en todas sus facetas problemáticas origina confusiones. El juego frívolo con la realidad, junto con el

miedo a franquear la línea divisoria, origina la necesidad de «definir» el teatro frente a todo lo que *no* es teatro.

La delimitación más estricta del concepto de teatro, realizada por Eric Bentley, fue durante mucho tiempo: «A hace de B ante C». El actor A representa el papel o personaje de B, mientras C mira» (Kurzenberger 2005, 110).

La personificación de papeles o personajes es considerada la quintaesencia de lo teatral. El actor actúa como otra persona (por ejemplo, Macbeth). Se dice que *representa* el papel o el personaje de Macbeth. En el lenguaje común casi no se diferencia entre personaje y papel, aunque existe una diferencia: bajo la designación de personaje se entiende un ser u objeto de ficción que actúa como sujeto en la ficción dramática, mientras que el papel es la acción del actor que da cuerpo a este personaje, es decir la «misión» de darle una forma en nuestro mundo que de otro modo no tendría. La diferencia se hace plausible considerando que los diferentes actores adoptan de modo diverso el papel de Shylock, aunque encarnen siempre al mismo personaje (en unos Shylock es un cínico implacable, en otros un idealista melancólico y amargado, pero nunca deja de tratarse del Shylock de Shakespeare).



Sin embargo, la delimitación entre actor, personaje y papel en este triángulo se ha entendido a menudo como existencia independiente, es decir, metafísica: se hablaba del personaje de Macbeth como si realmente existiese en algún lugar entre líneas (como Dios detrás de las nubes) y ahora se trata de reconocer su auténtica esencia mediante métodos hermenéuticos.

Con la crítica a la metafísica en el siglo xx se desarrolló frente a esa idea una interpretación pragmática del personaje y su representación, de la que resulta una *diferenciación funcional* entre actor, papel y personaje: bajo el concepto de papel del actor se pasa a entender su actividad concreta y empírica en el escenario, que media entre el mundo real y el mundo ficticio. Gracias a su juego de papeles, el actor *crea* el personaje.

Pero incluso este concepto pragmático del papel no impide que la ficción se haga realidad en el escenario con recursos reales: aunque el actor medie imaginativa y artesanalmente entre ambas, se mantiene intacto el límite entre realidad y ficción.

Dicho límite no se superó hasta el *giro performativo* de las ciencias culturales y los teatros de vanguardia basados en esta evolución, cuando los actores dejaron de representar —o mejor dicho, encarnar, o incluso presentar— ante el público (sólo) a personajes sino también estados de ánimo, objetos o simplemente a sí mismos.

El teatro de *presencia* sustituyó al *teatro de representación* metafísico: el proceso de re-presentación —como *repetición*, *invocación* o *evocación*— de un personaje *ausente* (dentro del círculo mágico del teatro) se sustituyó en la nueva teoría y práctica por la presencia irrefutable de las personas físicamente *presentes* en su conjunto aquí y ahora. De este modo se abrió también el escenario a los no actores, pues ya no se trataba de *representar* una *idea* con efectividad artística y artesanal sino *ser* algo propio. El actor se convirtió en *performer*.

De ello resultó un concepto ampliado de lo teatral: como teatro se *experimenta* una situación en la que un actor se representa o se muestra a sí mismo o representa o muestra a otro o algo ante la mirada de otros en un espacio preparado al efecto y en un momento determinado.

En el transcurso de una creciente transgresión del límite (Bolz 2000) entre sociedad y teatro, esta «relación entre formas de comunicación sociales y formas de teatro artístico» (Kurzenberger 2005, 109) y el puente tendido hacia los Estudios Culturales, que entienden «la política como teatro y el teatro como política» (Kurzenberger 2005, 110), conducen finalmente a una delimitación todavía más radical —o incluso a una supresión de límites— del nuevo concepto de teatralidad: Como realidad/teatro se *experimenta* una situación en la que un actor se representa o se muestra a sí mismo o representa o muestra a otro o algo ante la mirada de otros en un espacio preparado al efecto y en un momento determinado.

Finalmente, se deja atrás la diferenciación *por principio* entre realidad y teatro: el límite, hasta entonces firme aunque difícil de definir,

entre los dos ámbitos se flexibiliza o incluso se difumina del todo. La barra oblicua insinúa una oscilación entre *teatro* y *realidad*. Esta definición ampliada o supresión de límites del concepto de teatro también indica que, de acuerdo con la concepción actual de las ciencias de teatro, es el *espectador* quien decide si y cuándo algo puede llamarse teatro.

Performatividad: el espectador como creador

Fue la irrupción de la realidad en el teatro. Artistas de performance, como la mencionada Marina Abramovich, crearon —sin afirmar ningún personaje ficticio— una *realidad artificial* que cada espectador podía interpretar a su modo, según se *enmarcase* como teatro o realidad. Algunos espectadores tendían a la segunda interpretación, no soportaban la actuación auténtica, los azotes reales y la sangre real de la performer, acudían en su socorro y terminaban la acción. En cualquier caso, se cumplió la intención artística: quien miraba impávido se convertía por omisión en cómplice de la acción del mismo modo de quien intervenía en ella. Se había creado un nuevo marco teatral, del que era imposible escapar como espectador: no importaba cómo uno se comportara, se formaba parte de la acción. La estructura paradójica de la performance hacía que no hubiera escapatoria de este teatro en el espacio físico: si se interrumpía la supuesta realidad, se cumplía una variante de la performance, al igual que si se dejaba que continuase, incurriendo en un acto de inhumanidad y jurídicamente quizá de omisión de socorro.

A partir de ese momento, el espectador dejaba de estar fuera de la acción teatral para formar parte constituyente de ella, tanto si lo quería como si no. Se había convertido en actor y la platea en escenario. El límite entre actuación y realidad discurría en algún lugar fuera de la sala de teatro, incluso fuera del ABC de Bentley.

La estructura paradójica de estas situaciones es conocida como *lazo autopoiético de feedback*: la acción abierta e impredecible en cuanto a su desenlace convierte a todas las personas presentes en el espacio —tanto performers como espectadores— en actores. No importa cómo actúan, ello revierte como *feedback* en la acción teatral, de modo que es imposible determinar su posterior evolución: se desarrolla por

generación propia, autopoieticamente, de un *modo ni predecible ni controlable por los performers o los espectadores*. Este fenómeno teatral lo denominamos «performatividad».

El fenómeno según el cual *se produce* (no se fabrica, a lo sumo se puede evocar o posibilitar) un acontecimiento inesperado, impredecible y básicamente incontrolable (es decir, no delimitado por papel, texto o acotación alguna) se llama *emergencia* (Fischer-Lichte 2004a, 240 y 284–288). Sus señas de identidad son lo *efímero*, *incierto*, *indisponible*, *casual* y *sorprendente*.

Presencia, emergencia, aura y *acontecimiento* son los nuevos conceptos desarrollados en el decenio pasado en el marco de la estética de lo performativo, sustituyendo conceptos como *carácter*, *representación*, *interpretación*, *personaje*, *significado* o *sentido*. Lo emergente tiene una resonancia curiosamente mágica y, sin embargo, no está pensado metafísicamente: no tiene una existencia independiente, como Dios o el alma, sino que *se produce* como fenómeno, es decir, como hecho experimentable y descriptible entre o para personas que participan con su percepción. La emergencia, la presencia, el ambiente, el aura o el acontecimiento no existen fuera del mundo humano sino que son parte integrante de nuestra vivencia y experiencia.

La emergencia forma parte de lo teatral: se asemeja a la experiencia religiosa. La experiencia auténtica de lo emergente, de un acontecimiento, una aura o un ambiente es una *experiencia liminal*. No es «normal». A su vez, como indica la directora del Institut für Theaterwissenschaft de Berlín, Erika Fischer-Lichte, la *liminalidad* forma parte de *toda* experiencia (Fischer-Lichte 2004a, 347; 2004b, 38–43).

Por definición, lo *liminal* es un «estado incierto» que no se puede planificar, por ejemplo produciendo «de paso» una transgresión o provocación intencionada y pretenciosa, sino que «se produce» como acontecimiento en momentos felices.

El teatro posdramático de lo performativo genera a conciencia esta incertidumbre, abandonando el ámbito de lo seguro, la sala de control, para originar «acontecimientos». La inseguridad causa experiencias que presentan el mundo como parcialmente incontrolable, sorprendente, equívoco, pero también cambiabile.

De este modo, las *transgresiones productivas* animan a dejar de representar (ilusoriamente) y juzgar lo ausente que «no tiene lugar»

sino a *presentarlo* o incluso hacerlo presente, que *aparezca*. Hacer presente lo no ubicado significa aspirar a *utopías* o, como mínimo, buscarlas.

El límite como umbral hacia lo otro

El límite puede percibirse como forma. A lo largo de la historia, la forma del drama se ha visto repetidamente vaciada de contenido, rebasada, trasladada a formas nuevas, más modernas. La oportunidad que guardan dichas «violaciones» induce al concepto más dinámico de *umbral*: transición, paso hacia lo otro, no sólo a otra persona sino en general a lo otro, que es precisamente lo que no conocemos y, por consiguiente, llamamos *extraño*.

La *transgresión al otro* yo, la accesibilidad de lo otro, lo extraño es una utopía fundamental. El extraño y lo extraño se caracterizan por ser extraños. Toda «comprensión» por parte de la hermenéutica, por bien intencionada que sea, presupone parcialidad; en todo reconocimiento de lo ajeno se encuentra la evaluación, ocupación y liquidación de lo propio. Cualquier «comprensión» acaparadora es una redefinición colonialista de los límites y una transmisión irresponsable de los códigos propios a alguien o algo que no podemos conocer porque es *extraño*.

«¿Pero qué otra opción existe?», se pregunta Bernhard Waldenfels en la primera parte de su *Topologie des Fremden* «sino hacer accesible la inaccesibilidad de lo extraño sin liquidarla o debilitarla». Hallamos una respuesta a ello en un cambio de lenguaje y perspectiva: mientras nos preguntemos *qué* es y significa lo extraño, para *qué* está y *de dónde* viene, lo situaremos, queramos o no, en un conocimiento o una comprensión previa. A través de esta comprensión y explicación, todo lo extraño se convierte en algo que todavía no es comprendido o explicado, aunque estemos dispuestos a admitir o incluso venerar una pizca de lo incomprensible. No escapamos «a la paradoja de un logos autofagocitador de lo extraño» (Waldenfels 1997, 108–109).

La situación cambia si renunciamos a la determinación y definición directa de lo que es extraño y lo tomamos como aquello *a lo cual* respondemos: como exhortación, reto, incentivo, llamamiento, pretensión. Lo que es propio y lo que es extraño sólo se puede determinar

en el acontecimiento de la respuesta, nunca se determina completamente por sí solo.

El tipo de experiencia que conllevan los fenómenos de emergencia, ambiente, presencia, aura y acontecimiento está estrechamente relacionado con el concepto de lo *extraño*.

Invocar, hacer que se produzca la experiencia de la *liminalidad* y de lo *otro* —en una palabra: lo extraño— es lo que da sentido al teatro, que no debe explicar ni hablar *ex cathedra* sino franquear con curiosidad el límite hacia lo otro y responder a lo extraño que se le presenta.

Sólo un enfoque teatral con esta motivación puede acabar puntualmente con el aislamiento del individuo frente a lo extraño: la paradoja de cruzar los límites y del contacto con lo extraño reside en que no sólo todo discurso *sobre lo extraño* sino también toda experiencia *de lo extraño* remite a algo extraño a lo que responde sin alcanzarlo nunca: «Si la experiencia alcanza lo extraño, lo extraño deja de ser lo que aspira a ser» (Waldenfels 1999, 109).

En el teatro performativo, la experiencia —al igual que el espectador— no queda al margen, intocada, sino que *se hace extraña a sí misma*: lo extraño alcanza lo propio, la experiencia de lo extraño se convierte en una extrañez de la experiencia. La transgresión productiva de los límites del teatro, ya sea hacia el público, ya sea hacia un binomio con otros géneros artísticos —cine, videoarte, pintura, música, etc.— consiste en posibilitar (y no fabricar) y vivir inmediatamente el *acontecimiento*, es decir, en una experiencia respondedora de lo extraño como experiencia que se vuelve extraña.

Si franqueamos los límites provocando y evocando, llamando y respondiendo, nos acercamos a lo otro y su voz penetra como un haz de luz en la soledad de nuestros sistemas, de los cuales Niklas Luhmann y Siegfried Schmidt afirman que están «cerrados operativamente» (Schmidt, 2003), es decir, que nunca podremos compartir la experiencia de otro. Pero, a través de la experiencia que se vuelve extraña, podemos convertirnos nosotros mismos en otro y tender la mano a ese otro en solidaridad existencial.

El arte, incluido el teatro, es la emergencia de lo otro.

Referencias

- Bolz, N. 2000. *Lust, Laster, Langeweile, die Deutschen präsentieren ihr Privatleben im Netz* (“Deseo, vicio, aburrimiento, los alemanes exponen su vida privada en la red”). Entrevista en el canal TV alemán Extra RTL, 21 de agosto.
- Fischer-Lichte, E. 2004a. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 2004b. *Die Wiederverzauberung der Welt. Ein Nachbemerkung zum Begriff des postdramatischen Theaters* (“El reencantamiento del mundo. Una nota para el término del teatro posdramático”). En Patrick Primavesi y Olaf A. Schmitt, eds. *AufBrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation*, 36–43. Berlin: Theater der Zeit.
- Kurzenberger, H. 2005. *Theatralität und populäre Kultur* (“Teatralidad y cultura popular”). En Gabriele Klein y Wolfgang Sting, eds. 2005. *Performance. Positionen zur szenischen Kunst* (“Performance. Posicionamientos respecto al arte escénico contemporáneo”), 107–120. Bielefeld: transcript.
- Schmidt, J.S. 2003. *Geschichten & Diskurse – Abschied vom Konstruktivismus*. Reinbek/Hamburg: Rowohlt.
- Schmutz, C. y Wagner-Lippok, F. 2009. «Invasión de la realitat – Formas performativas en el teatro contemporáneo. Notas para un proyecto teórico-práctico». *Estudis Escènics* 35: 288–308;
- . 2011. «Ficció – la mare dels sentiments. Qui mosri les seves ferides, serà guarit – sobre la falsa autenticitat dels sentiments». *Estudis Escènics* 38: 37–48.
- Wagner-Lippok, F. y C. Schmutz. 2010. «Qui sempre té esperança mor cantant. Aparença i realitat al teatre contemporani. – Sobre el paper performatiu de l'autenticitat – Peça teatral Schwarzes Tier Traurigkeit (“Animal negro tristesa”) d'Anja Hilling». (*Pausa*) 32: 12–29.
- . 2010. «Realidades oscilantes: Observações sobre o performativo no teatro contemporâneo – Oscillating Realities: Observations on the Performative in Contemporary Theatre». *O Perceveijo, Periodico del Programa Pós-graduado en los Artes Escénicos*, UniRio 2 (jul.–dic.): 1–24.
- Waldenfels, B. 1997. *Topographie des Fremden – Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Cargo Sofia by Rimini Protokoll as Transit on the Threshold: A Performative Crossing of European Borderlines Within the Own City

ANNIKA WEHRLE *Institute for Theatre Studies of Mainz*

Summary: One of the most striking characteristics of contemporary theatre is the exploration, the playing with and the reduction of borders. This trend includes spatial borders, the borderlines between actors and spectators, between fictional and non-fictional elements. Such strategies tend to blur perception as the habitual process of framing situations as theatrical acts or everyday occurrences.

One of the theatre companies who have committed themselves to challenging these borderlines — in a spatial, aesthetic and personal way — is the German director-collective Rimini Protokoll. Based on the example of one of their productions entitled *Cargo Sofia* — which debuted in Basel/Switzerland in 2006 and toured Europe and Asia afterwards — this paper focuses on the performative ways of challenging borders and thresholds, on the theatrical opportunities for producers and recipients to create, recodify and incorporate the urban space by moving through it and finally on the possibility for theatre to rethink borderlines within its own perspectives. Furthermore, this paper lines out how geographical borderlines can turn into theatrical thresholds and in which ways theatre can externalise the constructive character of borders as such.

Keywords: Border, Space, Perception, Movement, Performativity

On the early evening of May 31st 2006, fifty spectators took a seat on the back of a truck somewhere in Basel. The interior of the truck had been prepared with seat rows laterally to the direction of travel of the vehicle. The side panel had been replaced by a window glass, which enabled visitors to look outside the truck. The same sidewall could also be provided with a screen, to be used for the projection of video sequences. The spectators were welcomed by two truckers, who introduced themselves and then announced that a three-day-trip from Sofia to Basel via different European borders was going to take place. Thereupon, the truckers climbed up the driver's cab — which was connected to the loading area, respectively the auditorium, via live broadcast — and hit the road with their human cargo in the back.

It was the beginning of a two-hour play with views on the suburbs of Basel, bypass-roads and agents-yards, alternating with video projections of Bulgarian streets, interviews regarding the logistics as well

as live-broadcasts of the driver's cab, where the truckers told stories about their lives, families and homes.

The subject of the described scenario is the production *Cargo Sofia* by Rimini Protokoll. The play premiered in May 2006 in Basel/Switzerland and toured several European cities during the following years. Rimini Protokoll is a German director-collective which have committed themselves to playing with the spatial, aesthetical and personal borders of theatre. Their trademarks is the constant searching for unusual play sites in public spaces as well as the involvement of so called "experts of everyday life" — such as for example the truck drivers in *Cargo Sofia*.

As I previously pointed out, the topic of borders and the play with borderlines and thresholds is firmly rooted in the *mise-en-scène* of *Cargo Sofia*. Therefore, the production fits very well as an example in the context of the topic of this anthology. In this paper, I want to emphasize the aspects concerning the role of the spectator. However, this cannot be considered separately from the spatial concepts of the production. Therefore, during the analysis of borderlines and the passage of borders, I will not separate the topographical concerns from the utilisation of space. I would rather like to detect the interface between reception, production and spatial localisation.

Searching for the spatial crossing of boundaries by the theatre-goer, firstly leads to the actual, physical movement through the city. Instead of a clearly defined, firmly anchored theatre seat, the audience takes their seat on the loading area of a truck. This way, the borders of the predictable viewing situation are broken. Hence, the recipients have to redefine their own role as well as the degree of participation. In contrast to the darkened auditorium of a theatre building, *Cargo Sofia* relies on the recipients' willingness to cross borders — at least physically. Only if the visitor is prepared to move and to be moved, the performance can take place. Thus, the spectators are not passive observers, but decisive and constitutive participants of the production.

In this context, it is very important to pay attention to the fact that hereby the performance is significantly influenced by its spectators. This, however, does not mean that they are acting or making self-determined decisions. Instead of being passers-by, who — as described by Michel de Certeau in his chapter «Walking in the city»

(1984) — autonomously define their speed and paths through the city, the recipients are made passengers in this production. Their movements are imposed from the outside, while the city is passing by.

By placing the audience onto the loading space of a truck, which is normally used as storage space for goods to be conveyed, the theatre-goer can be seen as a kind of remote-controlled transit good, being delivered to whatever happens next. Even though the visitors put themselves into this situation voluntarily, the process of being moved in public space contains a moment of loss of control regarding the process of passage.

This is enforced as fictional and non-fictional elements are mixed. On entering the truck, the spectators move into a liminal area of their own perception. This effect becomes especially apparent in the context of the perception of time and space: The distance that has actually been travelled within their own city and the corresponding time passage of two hours differs considerably from the announcement made by Rimini Protokoll: a several-day trip across numerous national boundaries.

But Rimini Protokoll do not just claim for an extension of space and time in a verbal way, they also support it with different theatrical means. One example is the choice of rarely used paths through the familiar city, which makes it difficult to estimate the distance travelled. This effect is amplified by the unusual form of motion, which contributes to the irritation of people's sense of time.

In addition, while driving for a short time through well-known and distinctive parts of the city, the outside view is substituted by video insertions of Bulgarian areas. In general, the chosen routes are chosen to be as universal as possible and therefore difficult to localise. Based on the terminology of Marc Augé, this kind of spaces can be called non-places: «If a place can be defined as relational, historical and concerned with identity, then a space which cannot be defined as relational, or historical or concerned with identity will be a non-place» (1995, 77).

The events described above are processes of framing and vision guidance on the part of Rimini Protokoll. The partial view from inside the truck — a kind of moving proscenium stage — causes a theatrical framing of spaces and events, as well as a focusing of attention. Following Erving Goffman's approach, the process of framing is essential

for the attribution of meaning in general. This would lead to the conclusion that Rimini Protokoll on the one hand try to influence and control the process of reception.

On the other hand, the window to the «world outside» and the movement through real cityscapes are an expression of the conscious accepting of coincidental meetings and occurrences. Thus, chance and the borders of predictability are dramaturgically preset.

This is particularly evident regarding the employment of the so called «experts of everyday life» instead of actors, which I already mentioned at the beginning of my paper. The directors of Rimini Protokoll put emphasis on this designation instead of the term amateur actor as the audience meets them in their everyday environment, in their respective specialised area.

In the case of *Cargo Sofia*, carriers, store men and long distance truck drivers are crossing the way of the theatre-goer. The director Stefan Kaegi puts it like this: «Ich wollte wissen, was Menschen, die so viel und weit in Europa unterwegs sind, über Europa zu erzählen haben» (Deck 2008, 83). This documentary based structure awakes an uncertainty concerning the playful character of the production in many of the spectators. On the one hand, basic assumptions regarding the relation between daily and staged processes get confused with the consequence that staged moments are considered coincidental and real coincidences as part of the *mise-en-scène*.

On the other hand, the borders of the spectators' own reality are on trial, whereby apparently coherent patterns of explanation are challenged. The experts of everyday life for example give the audience a seemingly authentic insight into the world of truckers, which usually has very few points of contact with the everyday life of spectators. One of the specificities of the theatre production is, that this contact is not just a verbal or a mental one, but that it happens on the level of bodily-sensual experience: «Alle neuen Orte er'fahren' wir erst einmal aus der Sicht eines Lkw-Fahrers, weil wir an Orte wollen, an denen Lastwagenfahrer zuhause sind, Fußgänger sich aber nicht auskennen» (Deck and Kaegi 2008, 65).

The audience is confronted with the world of transit in two ways: by becoming a kind of human truckload themselves, and by listening to the reports and stories told by the truck drivers themselves.

Thereby, the spectators get some insight behind the scenes of the market they use every day without questioning its background. The feeling of alienation and foreignness within their own city, thus created, is enhanced by the temporary confrontation with foreign languages and the resultant game of understanding and non-understanding.

These processes, initiated by this special viewing situation, can be considered as a confrontation with their own way of watching, which is reflected on many levels and via numerous levels of signs. Patrick Primavesi describes this aspect as follows: «Der in der Geschichte des bürgerlichen Theaters auf den Innenraum fixierte Blick des Zuschauers begegnet plötzlich sich selbst» (2008, 105). Through this spatial arrangement, the theatre-goer looking at the framed city is exhibited as the viewer in a moving showcase, being visible for all the passengers. Thus, the border between the viewer and the viewed is shifted, provoking a double “zoo-effect”. The recipient, who enters the truck in the expectation of being a viewer only, is now exposed in a glass cage, uncovering his voyeuristic view on the daily unchallenged used consumption world.

The director Stefan Kaegi once described the working method of Rimini Protokoll like this: «Wir benutzen Theater als ‚Guckloch‘ von Menschen zu Menschen» (Deck and Kaegi 2008, 63). As has just been pointed out, the production *Cargo Sofia* serves not only as a peephole showing reality. By choosing this peephole, a certain section is selected, framing reality and in this vein providing routes for the constitution of meaning. Furthermore, the term “Guckloch” implicates a reduction on visual aspects. In *Cargo Sofia*, it is rather a visual, acoustic, haptic and imaginary space that emerges, located between theatre and reality, a space to detect borderlines and to conquer them wherever appropriate.

Despite of the physical immobility and the pre-structuring of perception via the means of framing, the recipient participates essentially in the process of the production of meaning. Due to the sequence of single impressions and fragments instead of a coherent narrative, the theatre-goer is charged with the generation of significance and the linking with the own life environment.

What this actually means can be clarified by a sequence, in which the truck passes a roundabout, with a woman in the middle of it, sing-

ing Bulgarian folk songs. Her voice is transmitted into the wagon's interior, producing a concentrated sonic space inside the truck — even with the woman standing within a noisy environment. Thus, the sequence provokes stereotypical clichés in a musical-atmospheric way, like for example the link of Bulgaria with tradition and folklore. At the same time, an effect of alienation is created, as the singing woman gets noticeably detached from her actual surroundings through her physical presence in the city, on the one hand, and her acoustical presence in the auditorium, on the other hand. Thereby, a new, imaginary space is established, offering room for pictures of Bulgaria, fictional ideas, and for their critical questioning at the same time.

One of the key topics of the production is the familiarisation of the unknown. But no less important is the alienation of the familiar. Selecting parts of the own city not belonging to the everyday spaces of most of the theatre-goers as well as the cross-fading of known cityscapes with pictures of unknown surroundings, the audience is challenged to review their own kind of looking and looking away. Jan Deck considers this form of theatrical *mise-en-scène* a chance for the subject to redefine himself within social contexts:

Ein Theater, das jenseits objektiver Sinnzusammenhänge, politischer Aufklärung oder ewiger Werte den Prozess der Wahrnehmung und die Grenzen der Mitgestaltung von Zuschauern zum Thema macht, erreicht einen eigenen Grad von Freiheit: Es verweist auf das Fragmentarische von Subjektivität und die Grenzen gesellschaftlicher Mitbestimmung, setzt aber diese Grenzen immer wieder aufs Spiel. (Deck 2008, 17–18)

The exemplary analysis of the production *Cargo Sofia* visualises a multifaceted spectrum of the thematic field of borders and their crossing. Especially the overlay of topographical, social, aesthetical and mental aspects, merging until being almost indistinguishable, is determining.

Without the elimination of the theatrical frame, the borders of the conventional theatre space are crossed. This is done not only by placing the theatrical event on a site-specific-place in the city, but by developing a mobile auditorium. However, this is not just a linear process of delimitation of theatre space. The recipient is rather situated in

an interplay of limitation and delimitation, of distance and lack of distance.

The production approaches the question of how to deal with the own and the strange, perforating ancient prejudices and thought patterns concerning spatial borders in general. The European transit within the own city shows the division of Europe in clearly distinguished countries with clear boundaries, not as natural entities and unavoidable concepts. Instead, Europe — as well as spaces in general — are defined as constructs which are constantly changing, open-ended, performative, and defined by the historical and cultural context. These constructs can serve as a projection surface for different images of Europe, which can take different shapes according to their use, one's point of view and setting of priorities.

Hence, not only in the case of *Cargo Sofia*, theatre can help to visualise existing boundaries and to point out possibilities for overcoming them. Furthermore, it shows the constructiveness, be it for theatre-goers or urban passers-by, of a space that is characterised by the power struggle of social determinism of borders on the one hand and the liberty of dealing with borders understood as thresholds on the other hand. This can be made productive in a process of productive encounter.

References

- Augé, M. 1995. *Non-places. Introduction to supermodernity*. London / New York: Verso.
- Certeau, M. de. 1984. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.
- Deck, J., ed. 2008. *Paradoxien des Zuschauens: die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*. Bielefeld: Transcript.
- Deck, J. and S. Kaegi. 2008. «Von ferngesteuerten Zuschauern und einen mobilen Guckkasten». In J. Deck, ed. *Paradoxien des Zuschauens: die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, 63–72. Bielefeld: Transcript.
- Primavesi, P. 2008. «Zuschauer in Bewegung. Randgänge theatraler Praxis». In J. Deck, ed. *Paradoxien des Zuschauens: die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, 85–106. Bielefeld: Transcript.

III Les fronteres com a pràctica

Exploracions i deambulacions teòriques

Quan la frontera esdevé pantalla... o la teoria dels dispositius aplicada a l'anàlisi de la relació teatral: cap a una lectura intermedial de la quarta paret

FABRICE CORRONS *Université de Toulouse-le Mirail*

Summary: In this paper, we want to study the concept of frontier based on the most prominent research in the field dealing with the space between stage action and spectatorial reception. Many critics, researchers and artists call this imaginary boundary «the fourth wall», in reference to Denis Diderot's principle of dramatic creation, which also refers to the theatrical relationship between any fictional work and its audience.

How can we study the relationship this frontier symbolises? The theory of the figurative devices, an analytical tool created and developed by the LLA-CRÉATIS research group at the Université de Toulouse-le Mirail for over ten years provides a very effective and original perspective on the frontier.

It is based on the stage as a fictional device in any artistic expression (novel, theatre, poetry, film, painting, etc.), which is complementary to the story and consists of a displacement of the action outside the space seen directly by the receiver, through the words of the narrator and/or the imagination of the receiver. The scene is generated around the screen set by performers and observer(s). The notion of screen makes the limit-threshold possible and also gives more visibility and consistency to our frontier, allowing for the study of the theatrical relationship in connection with the principle of the *camera obscura*, with the psychoanalytic perspective (Freud's theory of dreams and Lacan's approach to the relationship between eye, object and desire) and/or intermediality. Moreover, the stage can be compared with other audio or video devices. The theory of the devices thus helps us to rethink the boundaries of theatre in relation to the globalization of fiction.

In order to illustrate the interest of this analytical tool, we propose a study of *Tàlem* by Sergi Belbel (1989).

Keywords: Fourth wall, Theory of the figurative devices, Theatrical relationship, Intermediality, Sergi Belbel

Paraules clau: quarta paret, teoria dels dispositius, relació teatral, intermedialitat, Sergi Belbel

En aquesta contribució, volem reflexionar sobre el concepte de frontera des de la mateixa investigació sobre la frontera *per se* del teatre, és a dir, la separació entre l'acció escènica i la recepció dels espectadors, aquella que molts creadors, crítics i investigadors solem anomenar «quarta paret», en referència al principi de creació dramàtica pensat per Denis Diderot, i que és el lloc de la relació teatral entre la

ficció escenificada i l'espectador. Com es pot estudiar, doncs, aquesta relació teatral que la frontera simbolitza? És clar que segons l'enfocament escollit (antropologia, sociologia, psicologia cognitiva, estudis culturals o de gènere, semiòtica, etcètera) i segons l'objecte estudiat (el text, la posada en escena, la interpretació, l'escenografia, etcètera) assolirem resultats o qüestions diferents i complementaris. La nostra aportació no pretén ser més que una via d'aproximació a la complexa i múltiple realitat del teatre.

Nosaltres ens centrarem en el text de teatre i tractarem de veure com, des de les potencialitats dramàtiques que posseeix, podem treballar la relació teatral que a partir d'ara anomenarem «quarta paret». La nostra proposta d'estudi de la quarta paret des del text de teatre es fonamentarà en la teoria dels dispositius, nascuda i desenvolupada des de fa més de deu anys en el si del grup d'investigació LLA-CRÉATIS de la Université de Toulouse-le Mirail (Lla-Créatis s.d.; Lojkin 2002, 2005, s.d.a; Mathet 2001, 2006; Ortel 2002, 2008; Rykner 2004). Si bé aquest teoria treballa sobre totes les formes artístiques a partir d'una lectura renovada de les teories de la recepció, ens sembla que confereix a l'anàlisi teatral unes eines força originals, perquè supera la lògica dual, és a dir la dicotomia metodològica entre escenari i pati de butaques, entre acció escènica i recepció dels espectadors, entre ficció i realitat, i proposa alhora una relació triangular: un dispositiu és, segons els especialistes, uns elements que actuen sota la mirada d'un(s) espectador(s).

Situant la teatralitat més ençà de la clàssica bipartició del teatre, l'escola dels dispositius ens proposa una relació dinàmica on es considera que l'obra ha de «fer» quelcom a l'espectador, on el joc de mirades crea unes tensions i un espai estètic singular, on la frontera també esdevé pantalla —en el sentit més ampli de la paraula—, en una equivalència de l'escenari teatral (i de qualsevol altra forma artística) al funcionament de la càmera obscura, simbolització del funcionament psicoanalític de la mirada, segons Lacan. D'aquesta analogia se'n poden treure noves mirades intermedials de la pràctica teatral, comparant-la amb altres mitjans de representació i de comunicació.

Per tal de demostrar l'interès d'aquesta teoria dels dispositius en l'anàlisi de la relació teatral, partirem, primer, d'un estudi «clàssic» de la quarta paret a partir de les seves tres funcions tradicionals:

- límit entre acció escènica i recepció de l'espectador, és a dir, la posició de l'espectador en relació amb l'acció escènica (del món real amb el ficcional), que indueix una comunicació escenari-sala singular;
- marc de percepció de l'espectador, és a dir, la tensió entre allò que veu i allò que no veu;
- la darrera funció, la d'interfície, és el resultat de l'anàlisi creuada de les funcions de límit i de marc, i posa de relleu les característiques de la via d'accés al sentit de l'acció escènica (segons la quantitat i la qualitat dels obstacles a la comprensió), entre transparència i opacitat: es tracta aquí de descriure «el gruix» de la paret.

Partirem, doncs, d'aquesta base per poder comprendre, en una segona fase, quines són les aportacions de la teoria dels dispositius a l'estudi de la recepció de les obres de teatre i a l'anàlisi de la relació teatral. En una darrera fase, desenvoluparem la dimensió intermedial de la teoria dels dispositius, fonamentada en la prevalença de les càmeres obscures com a matrius de totes les arts, per veure en quina mesura la pantalla simbòlica que s'estableix entre l'espectador i els actors no es podria comparar a altres pantalles.

Aplicarem el nostre enfocament a una obra essencial de la dramaturgia catalana dels anys noranta, *Tàlem* de Sergi Belbel (1997 [1989]), que parla de la dificultat de les relacions humanes, i sobretot de les relacions amoroses, mitjançant la representació del fracàs dels actes sexuals. A *Tàlem*, l'Home i la Dona han convidat L'Amic i L'Amiga a estrenar el llit de dos metres per dos que acaben de rebre. Aquests personatges es mouen en una habitació cega, sense cap finestra, amb la presència principal d'un llit i un mirall que, com ens adonem en la segona part, es troba al nivell de la quarta paret, invisible per a l'espectador.

Anàlisi tradicional de la quarta paret

Límit

A *Tàlem*, tot i que l'acció sembla situar-se en coordenades fictionals autònomes de la realitat teatral —millor dit, estem davant d'una fic-

ció, d'una història—, trobem varies ruptures de la il·lusió: no parlem només de la radical fragmentació temporal de l'obra —les escenes senars avancen, les parells reculen—, que obliga l'espectador a reconstruir el sentit de la ficció a cada nova escena i ens situa davant d'un autèntic *show*, una *performance* dels actors. Parlem també, i sobretot, de la transgressió de la quarta paret que apareix a l'escena 10, és a dir al centre de la primera part, on veiem L'Amiga que mira cap al públic, el saluda, adopta una actitud provocativa: «*es treu la roba fins que es queda amb sostenidors i calces, a la manera d'una cabaretera*» (Belbel 1997, 82). Aquesta transgressió impactant de la quarta paret que mostra a l'espectador la seva condició de *voyeur* queda explicada a l'escena 29 de la segona part, és a dir, a l'escena-mirall de la primera, perquè el públic s'assabenta llavors que L'Amiga no està adreçant-se al públic, sinó que està assajant el número de seducció que pensa fer a L'Amic quan torni dels lavabos. Tenim doncs una falsa transgressió de la quarta paret que funciona en dos temps, segons la lògica de l'acudit o de l'esquetx i que, alhora, dóna a l'obra el caràcter lúdicament meta-teatral, que es desenvoluparà a la segona part. De fet, els personatges semblen actuar progressivament com si sabessin que són éssers de ficció, subordinats a la voluntat d'un creador, i com si intentessin de resistir-s'hi, posant de relleu aquesta artificialitat... Acció vana, perquè a la darrera escena la parella principal se separa. L'espectador esdevé així mateix, des de l'escenari, el còmplice silenciós d'un exercici de *voyeurisme* on els personatges són les delicioses víctimes de la voluntat de l'autor.

Marc

L'anàlisi de la funció del marc a *Tàlem* sembla confirma aquestes primeres intuïcions de definició de la relació teatral.

A *Tàlem*, com en un cabaret, l'acció té lloc exclusivament dins l'espai escènic: les tensions adreçades cap a fora de l'escenari són poques i resulten ser intents efímers i lúdics de descentrament de la mirada de l'espectador. Encara més, sabem dels personatges tot el que cal per comprendre la falla. L'única frustració del receptor rau en la deconstrucció de la cronologia: la constricció formal abans esmentada implica que l'espectador veu dues vegades les mateixes escenes,

escenes-mirall que, a més, adquireixen sentits diferents segons la seva posició en el text. L'espectador es veu obligat a recompondre el trencaclosques de la història i, com els personatges, a sofrir la voluntat del creador que no els deixa consumir l'acte sexual.

Interfície o via d'accés al sentit

Fruit de les funcions de límit i de marc, la funció d'interfície o via d'accés al sentit de la quarta paret respon, doncs, a les característiques que acabem d'analitzar i que es retroben en l'univers de cada ficció.

A *Tàlem*, mentre els espectadors es relacionen amb l'escenari de manera frontal, lúdica, cruel i morbosa, els personatges no dubten a confessar els seus desitjos, les seves frustracions. Moguts per una energia sexual desbordant i per una hiperactivitat física i verbal compensatòria, s'assemblen als espectadors que, com que no poden sado-llar fins a l'acte sexual les seves ànsies *voyeuristes*, es veuen obligats a compensar-les amb una hiperactivitat cerebral, la que necessiten per resoldre el trencaclosques.

El difícil accés al sentit esdevé llavors un joc de pistes, genera lectures rizomàtiques, on la ficció queda subordinada a l'acció escènica, al plaer de l'aquí i de l'ara del cos en escena. Simbòlicament, la paret no és tan gruixuda com reticular.

La teoria dels dispositius

Què és la teoria dels dispositius? La teoria dels dispositius es fonamenta en les teories de la recepció i de la lectura, i va més enllà: inclou en l'estudi de les obres (no necessàriament teatrals) la dinàmica que existeix en el moment de la recepció. Deixa parlar l'obra, posant de relleu allò que produeix, allò que conta i allò que provoca en el receptor.

La teoria analitza una obra segons l'efecte de les «escenes» en particular, intenta comprendre per què certes escenes atrauen l'atenció del receptor i el mantenen en suspens... De fet, el primer camp d'estudi és la narrativa, i en particular les escenes de novella, que aturen la lògica discursiva del relat per imposar una dimensió visual que «parla» a l'espectador, qui, al seu torn, crea en la ment imatges com les que il·lustren les novel·les dels segles XVIII i XIX.

Aquest enfocament supera el concepte d'un sistema tancat i orgànic, d'una estructura necessàriament coherent i independent del receptor, que havien proposat els estructuralistes com a model, i propugna l'espai obert per a la trobada entre diversos elements i una mirada. Tal com diu Stéphane Lojkine, un dels defensors d'aquesta teoria, en l'article «Dispositif»:

regarder une peinture, lire une scène de roman, ce n'est pas, ce n'a jamais été un spectateur ou un lecteur d'un côté, un tableau ou un livre de l'autre. Un espace mixte se crée au moment de la consommation esthétique: cette consommation échappe en partie au contrôle de l'artiste; elle introduit un désordre, que le créateur anticipe et incorpore à l'œuvre. À ce désordre, l'œuvre apporte une réponse; face à lui, elle constitue son dispositif, un dispositif de représentation (s.d.).

Els diversos signes que el dispositiu posa en relació interactuen sota la mirada d'una tercera persona. De fet és la mirada que confereix un sentit i una vida a la pre-disposició establerta pel creador del dispositiu. Només la seva acció permet de donar sentit a la interacció entre els intervinents. Per tant, un dispositiu consta de tres nivells: el nivell tècnic de la disposició dels elements i de la mirada; el nivell pragmàtic del bescanvi entre els intervinents sota la mirada de l'espectador; el nivell simbòlic, que representa el conjunt dels valors semàntics o axiològics referits.

Aquesta definició ja permet superar la lògica dual i congelada — una lògica fronterera afegiria — que havíem treballat amb les funcions de límit i de marc: aquí no es tracta de veure una part o una altra, d'analitzar la relació teatral des de la comunicació escenari-sala o des de la percepció de l'espectador, aquí es tracta d'estudiar una relació triangular i dinàmica on la frontera esdevé espai mixt (llindar mixt, diríem).

Stéphane Lojkine, Philippe Ortel i Arnaud Rykner, els tres mosqueters de l'École de Toulouse, assenyalen, així, l'existència de dos dispositius principals que es complementen a qualsevol obra: o bé el dispositiu és allò que anomenen l'escena, que es genera entorn de la pantalla que disposa els actors i el o els observadors entre ells; o bé el dispositiu és el relat i suposa un desplaçament de l'acció fora de l'espai vist direc-

tament pels ulls del receptor, mitjançant la paraula del narrador i/o la imaginació del receptor.

Si bé la visibilitat de l'escena a l'escenari va tenir el seu punt àlgid amb la dramaturgia del quadre a l'època de Diderot —marginant el relat, fins i tot excloent-lo del escenari— i encara que el relat hagi retrobat cada vegada més força a partir de la cruïlla naturalista i simbolista, sembla que ara, al teatre actual on impera la diversitat, l'eclecticisme de propostes, dispositius d'escenes i relats conviuen, propo-sant relacions teatrals distintes. Vegem el cas de *Tàlem*.

Tàlem o el dispositiu de l'escena clàssica objectualitzat

En quin moment de l'obra l'espectador pot conservar i fer córrer en el seu imaginari? A *Tàlem* resulta gairebé impossible dir si hi ha un moment, una seqüència en particular... i aquesta dificultat rau, en certa mesura, en l'extrema fragmentació de l'espectacle i en la lectura rizomàtica que l'estructura temporal genera. Alguns espectadors podran quedar-se amb la imatge de L'Amiga cabaretera, d'altres, amb la imatge del vòmit de L'Amic davant la presència del llit, d'altres amb la histèria de La Dona que no aconsegueix tapar el llit, «vestir-lo» amb llençols.

Hi ha, però, una imatge que ens queda finalment de l'obra: és la d'aquest llit, entorn del qual giren, zigzaguem, s'exciten els personatges. El llit conjugal, aquest *tàlem*, és l'únic objecte motor de l'escena. Gestiona, no només totes les accions dels personatges a l'escenari, sinó també totes les fantasies dels personatges. Interfície entre la realitat i la ficció on queda sadollada la passió, el llit apareix com la pantalla que disposa els personatges, i a partir del qual L'Home i La Dona, L'Amic i L'Amiga, es miren, se sedueixen i se separen. I si se separen es perquè aquesta pantalla apareix com una mirada que es resisteix a les projeccions dels altres personatges i com una mirada que els fereix.

De la mateixa forma l'espectador real, darrere la pantalla de la quarta paret, és qui esperaven els personatges per existir, una actualització postmoderna de l'ull del Príncep clàssic —com el llit era allò que desitjaven L'Home i La Dona per realitzar-se com a parella. I és alhora, la condició, la ineludible presència d'una alteritat real que els obliga a reconèixer que són només personatges, éssers ficticis, que només exis-

teixen en la nostra ment, malgrat els inútils intents de sobreviure. La ficció és i serà ficció: no és possible cap transgressió.

Belbel utilitza aquí el dispositiu de l'escena —tot es veu— fins a pervertir-lo doblement, és a dir, repetint-lo fins a treure-li l'impacte original, i objectualitzant-lo, deshumanitzant-lo. Finalment només retem en la memòria un objecte que deixa al marge els homes. Belbel inverteix l'humanisme que regia el teatre clàssic on imperava, l'home, la visió simbòlica d'allò que havia de ser l'home i proposa un teatre dels objectes, dels símbols purs. El teatre de Belbel s'assembla també al règim semiòtic del símbol, on tot queda desconnectat de la realitat, encaixat (Bougnoux 1991, 51–52).

La teoria dels dispositius ens ha permès de posar de relleu que l'obra funciona segons un règim semiòtic que condiciona la recepció de l'obra: de *Tàlem* només tenim la sensació d'haver un vist una *performance* (règim del símbol) invertida, és a dir, una ficció que no arriba a ser, com ja succeïa a *Minim.mal show*, escrita amb Miquel Górriz. Tenim la impressió d'una successió d'esquetxos molt teatrals, que implica una tensió entre la decepció i frustració de no poder entendre l'obra, d'una banda, i el plaer del joc, d'altra banda. Com si fòssim davant d'un quadre no-figuratiu, davant d'un mosaic d'històries convertides en símbols. D'aquesta manera, la teoria dels dispositius ofereix una nova mirada sobre l'estudi de la relació teatral, caracteritzant-la des d'un punt de vist del signe, no mitjançant una semiòtica estructuralista on el receptor queda fora de l'estructura sinó a través d'una lectura enriquida per la sistèmica: el símbol exigeix una forma de comunicar singular que ara intentarem desenvolupar segons una lògica intermedial.

Des de la teoria dels dispositius... cap a una lectura intermedial de la quarta paret

Càmera obscura, miralls i semiosferes

La dimensió força visual d'aquesta teoria posa de relleu el paper de l'espectador, del seu ull, davant d'un dispositiu que no podria existir sense la seva presència i que, alhora, funciona envers el receptor com una càmera obscura: mentre que el dispositiu de l'escena funciona

com una habitació oberta a la mirada de l'espectador, amb una pantalla transparent que deixa passar la llum (l'ull del receptor), el dispositiu del relat apareix com una habitació tancada per a l'ull, com en les ficcions policiaques on no podem veure l'escena original del crim a la qual accedim gràcies al relat posterior.

Moltes obres juguen amb els dos dispositius que s'oposen de forma escalada, segons el grau de transparència de la pantalla (del sentit): citem, a tall d'exemple, l'explícita «estètica de lo traslúcido», amb què José Sanchis Sinisterra caracteritza les seves creacions des dels anys noranta. Aquesta variació de la pantalla, entre la ficció i l'espectador resulta també induïda per l'ús directe en la ficció d'objectes-pantalles (vels, ventalls, persianes, reixes, portes, finestres, miralls...); la influència d'altres mitjans que condicionen la nostra recepció de la ficció (literatura, pintura, música, escultura, cinema, televisió, fotografia, ràdio, ordinador, internet, videojoc); la presència (in)visible d'aparells (la intersecció pictòrica d'Alberti, càmera clara, fotogràfica, cinematogràfica, televisiva, projector, pantalla d'ordinador, mòbil, aparell de videojocs...), que funcionen amb el model de la càmera obscura, però d'acord amb estrats semiòtics distints (Debray 1992). Tots aquests aparells i objectes-pantalla són, segons la teoria dels dispositius, un joc de caixes xineses en la relació entre l'espectador i l'obra.

La presència estratègica del mirall a *Tàlem* com artífici de la falsa transgressió de la quarta paret ens ajuda, per tant, a percebre aquesta lògica intermedial entre escenari i pati de butaques, entre l'acció escènica i l'esguard de l'espectador.

Tàlem: un teatre electrònic?

A *Tàlem*, el mirall reflecteix la imatge deformada de qui mira: cada personatge es mira i esdevé l'altre que li agradaria ser, com L'Amiga que, gràcies al mirall, es transforma de forma provisional en una cabaretera. Es genera així una relació frontal i especular (reflexiva) que es pot veure, igualment, amb el llit que també crea aquesta «altra escena», un desdoblament de l'escena real on la sexualitat no té brida. De fet, els personatges que entren a l'espai semblen només «atrets» per aquests dos miralls i, principalment, pel llit. Una atracció potent i aclaparadora però sense possibilitat de consumació, de realització,

que resulta proporcional a la frustració que genera. L'altre, ideat, imaginat, mai no arribarà a traspassar la frontera del mirall. Convé assenyalar que aquest funcionament apareix també en la relació entre els quatre personatges: l'artificial «apariament» d'amics que la parella principal ha volgut crear no és altra cosa que la voluntat de projectar en L'Amic i L'Amiga les seves fantasies per realitzar-se plenament com a persones. L'Amic i L'Amiga es resisteixen, tràgicament, fins i tot contra la seva voluntat, a aquestes projeccions de L'Home i La Dona, que, com a víctimes de l'efecte bumerang de la relació especular, se separen en la darrera escena de l'obra. El joc del dòmino continua i afecta ara tot el públic, més enllà de la quarta paret que, en aquesta darrera escena, deixa simbòlicament de ser el fals mirall d'aquest *peep-show*, cada vegada més decebedor, per esdevenir el mirall diàfan de les pròpies frustracions i de la seva condició de *voyeur*: l'«adéu» que pronuncia quatre vegades La Dona no s'adreça només a L'Home, també és implícitament el de l'actriu que deixa de fer el seu paper per riure's, amb ironia i cert sentit tràgic, del públic a qui el creador ha impedit de veure la consumació de l'acte sexual durant l'obra, i que queda situat enllà d'una frontera infranquejable per als actors. De fet, de la mateixa forma que els personatges no han aconseguit comunicar de forma directa, performativa i eficaç —*Tàlem* és una demostració del fracàs d'aquesta comunicació verbal i física—, tot el dispositiu escènic és una representació metateatral de la impossibilitat per part dels actors de comunicar-se directament amb el públic.

Aquesta ironia tràgica o tragèdia irònica és finalment la dels personatges-actors que, com a l'obra *Sei personaggi in cerca d'autore* de Luigi Pirandello o *Los figurantes* de José Sanchis Sinisterra, no han pogut o no han sabut alliberar-se del domini de l'autor, del creador de la ficció per esdevenir éssers reals i travessar la frontera de la quarta paret que els tanca en un univers ficcional. És també aquesta impotència dels quatre personatges davant el mirall que els mostra allò que podrien ser però que mai no arribaran a ser. Aquesta obra ens fa veure tant la frustració dels espectadors com la dels personatges i dels actors, i la impossibilitat de la comunicació directa entre escenari i platea, únicament concebible de forma indirecta i reflectida, a través de l'ús d'un mirall que imposa la il·lusió de la comunicació. Aquesta sensació es materialitza de forma física a l'obra amb el movi-

ment dels personatges que caminen, zigzaguegen al voltant del tàlem sense poder dominar-lo, i es duplica des d'una perspectiva metateatral amb la fragmentació de les escenes que donen la impressió de no poder arribar mai al centre del laberint. Espectadors i personatges no deixen de girar al voltant del punt desitjat sense accedir-hi. El llit immaculat que es nega a ser el lloc del sadollament i que funciona de manera complementària al mirall (la quarta paret) té també el seu doble metateatral: són aquestes escenes-mirall que mostren una mateixa acció transformada pel pas del temps i que es (cor)responen sense poder mostrar-nos la totalitat de l'escena, generant una bretxa, un ruptura dins l'acció escènica i la recepció de l'espectador.

De fet, cal remarcar la precisa acotació escenogràfica de Sergi Belbel per a qui aquest «*enorme llit (de dos per dos metres) [ha d'estar] descentrat a la dreta*» (1997, 11), com si aquesta situació hagués alterat l'equilibri i la perfecció espacial originària i l'harmonia de la parella. Així, aquesta excitació de tots els personatges pot considerar-se com el resultat d'aquest descentrament inicial que ha creat un moviment, una energia entròpica generadora de caos. I aquesta força que mou bojament els personatges té encara més poder perquè l'acció succeeix en una habitació sense portes ni finestres visibles, com una habitació cega, sense corrent d'aire, com una mena de cambra de buit. De fet, si La Dona no pot netejar el vòmit de L'Amic, és per culpa d'aquesta buidor: «no hi ha finestres, no n'hi ha, no hi ha corrent d'aire, i això no s'ha assecat encara, merda!» (Belbel 1997, 75).

Tenim, doncs, un funcionament doble de l'espai escènic, on el llit sembla ser, a més, el mirall, la duplicació de tota la caixa escènica. D'una banda, els personatges giren entorn del llit sense dominar-lo com els espectadors giren entorn una imatges-pantalla sense aconseguir anar més enllà d'aquesta superfície. D'altra banda, els personatges semblen moguts per una força que els supera, que els atrau i els repelleix del llit, en un joc d'emmiration amb l'altre mirall que és la quarta paret i que augmenta sense resistència en aquesta cambra de buit. De forma paral·lela, els espectadors han de participar, mentalment, en el procés de creació de l'obra per poder reconstruir la ficció i donar-li un sentit, en un joc de possibilitats que esdevenen infinites: en efecte, la fragmentació i descontrucció temporal de la faula induïxen una lògica d'arborescència amb cinc lectures possibles (totes les

escenes parells; totes les escenes senars; les escenes senars i parells de la primera part; les escenes parells i senars de la segona part; la lectura en clau metateatral entre les escenes 31 a 35 [Breton 2002, 89] que s'entrecreuen i es superposen). Aquest pluralitat nascuda d'una combinatòria matemàtica obeeix de fet al model algorítmic següent: «si... llavors... si no» (traducció de l'«If... then... else...»).

Si associem aquest funcionament de l'espai al règim semiòtic del símbol i a l'imperi de l'objecte que retrata Belbel aquí, sembla que podem trobar una analogia amb el model de l'aparell de televisió (i també de l'ordinador) de final del segle xx, per tres motius:

- Tal com escriu Lojkin, amb la televisió, «la pantalla [en el si del dispositiu de l'escena] esdevé objecte, una imatge-pantalla entorn de la qual hom pot girar» (Lojkin 2002, 245). La descripció dels moviments dels personatges així com la impossibilitat dels personatges de comunicar-se sense la mediació del llit ens sembla que prova aquesta lectura. El llit és l'objecte que simbolitza aquesta imatge-pantalla que, com el mirall, impedeix la relació directa amb l'àlter ego. És *in fine* la representació de la supremacia de la tecnologia com a droga, com a intermediari imprescindible per poder inter-relacionar-se. Si les parelles no aconsegueixen acoblar-se, és, de forma paradoxal, per culpa del llit «enorme», símbol també d'una societat capitalista on la fascinació envers l'objecte supera els valors humanistes i, també una anticipació força admirable de la nostra relació amb les pantalles al segle xxi. Aquesta idea d'una imatge-pantalla entorn de la qual tots giren es retroba també en l'estructura cíclica de l'obra, on la darrera seqüència és el mirall, és a dir la mateixa imatge però invertint la primera, com si tota l'obra fos una cinta de Moebius, en què no es poden distingir les dues: l'espectador només pot girar entorn de l'obra. Aquesta indistinció de l'inici i del final és també l'anihilació dels valors negatiu o positiu, del bé i del mal que sembla reproduir aquesta societat de l'objecte, o, almenys, aquesta visió de la societat: Sergi Belbel nos ens proposa cap judici sobre aquesta tragèdia de les parelles, només constata, observa i decorat. El treball d'interpretació en termes ètics i morals es desplaça de l'escenari al pati de butaques: l'espectador ha de poder jutjar aquest retrat.

- La deconstrucció de la ficció que requereix una recepció en clau algorítmica, podria assimilar-se, no només al funcionament també algorítmic de l'ordinador, sinó igualment a la descomposició de la imatge-vídeo de la televisió, que correspon a una successió d'imatges fixes a una determinada velocitat per segon. En efecte, la imatge es construeix mitjançant punts de llum que recorren la pantalla a gran velocitat formant moltes línies horitzontals d'esquerra a dreta, de dalt a baix: quan aquestes línies omplen la pantalla es construeix una imatge fixa, que en vídeo es coneix com a «frame» (el marc, com el marc espaciotemporal d'una escena, per cert); la successió d'imatges fixes a gran velocitat crea la sensació de moviment. A *Tàlem*, la fragmentació extrema de l'acció en imatges fixes performatives i la necessària reconstrucció de la ficció a partir d'aquestes breus seqüències que, a la primera part, van separades per la foscor i, a la segona, formen una única escena amb canvis visibles per a l'espectador, semblen comparables al funcionament de la imatge del televisor. L'estudi de Régis Debray sobre la mediologia i la relació entre mitjans i art, i sobre la videosfera, en particular, ens ajuda a pensar aquesta analogia:

[Avec la télévision] c'est nous qui recomposons l'image. [...] Le tube analyseur décomposerait l'image-vidéo moyennant l'analyse des éléments par ligne et trame. Chaque élément ou signal vidéo constituant une information. L'image vidéo n'est plus une matière mais un signal. Pour être vue, elle doit être lue par une tête enregistreuse (1992, 294).

Aquí, atès el grau de complexitat i de combinatòria algorítmica de la recepció, l'espectador podria ser considerat com a representació artística d'aquest capçal d'enregistrament. No es podria veure, també, una analogia entre el doble moviment horitzontal (cronològic) de les escenes que avancen i reculen i les línies horitzontals que formen la imatge?

Tot i que el caràcter tècnic d'aquesta comparació no deixa de ser una hipòtesis que no podem comprovar, cal subratllar que en aquesta obra de teatre, la gran complexitat formal de l'obra

serveix una història prou senzilla... de la mateixa manera que la imatge del televisor té sovint més interès per la seva qualitat tècnica que no pas pel seu contingut. Aquesta història contada al teatre sense l'entramat formal que obliga l'espectador a ser singularment actiu dins del procés de recepció de l'obra, i que és també el que nodreix la lectura metateatral i la força crítica de la peça, podria ser l'equivalent d'una pel·lícula de televisió sense altre objectiu que el d'entretenir els telespectadors. La gràcia i enginy de l'obra rau més aviat en l'exhibició de l'aspecte tècnic de la imatge, i la deconstrucció de la seva naturalitat.

- D'altra banda, la descripció de l'acció escènica de *Tàlem* ens sembla potencialment comparable amb la del tub de raigs catòdics o vàlvula de buit. Aquest aparell funciona només amb el buit: el càtode (carregat positivament) projecta partícules que són estimulades per un sistema de càrregues negatives i positives durant la seva trajectòria vers l'ànode, potent receptacle carregat negativament, que és de fet la cara interna de la pantalla de televisió i de l'ordinador. Tan aviat com les partícules xoquen amb l'ànode, perden la seva energia i la seva acceleració i cauen per, finalment, ser de nou carregades positivament pel càtode... en un moviment infinit. Els personatges de *Tàlem* semblen compartir aquesta actuació, vist que només es defineixen segons la seva relació amb el llit, tal com precisa L'Home:

Acció inherent al caràcter (acabo de dir-ho). Acció demandada pel continent dimensional i matèric, acció no resolta, a resoldre encara (No sé si m'entens). És la invitació! L'acció traduïda en ziga-zaga nerviosa, rítmica i convulsiva d'un acte pre-orgiàstic encara no arribat. L'irrepetible del moment, que vull cedir-te. En resum: l'acció és la seva condició. INDISSOCIABLE: el convit! No sé si m'entens però per això ets aquí (Belbel 1997, 86).

Els personatges que entren a l'espai carregat positivament, amb la voluntat de sadollar els seus desitjos, semblen sacsejar-se entre les quatre parets d'aquesta habitació buida i mantenir-se atrets per aquest llit, que es podria veure com una càrrega negativa, perquè és l'obstacle per al seus desfogaments sexuals i el motiu de la seva decepció.

La brevetat de les seqüències i la repetició de les accions amb aquestes escenes-mirall semblen reproduir aquest moviment sense fi de les partícules a l'escenari. Convé també subratllar la menció, per part de Sergi Belbel, d'un espai sense portes ni finestres com si fos una caixa tancada, dissociada de la realitat, la qual sembla donar més pes a la nostra interpretació. La importància dels personatges com a purs símbols buits de contingut i plens d'energies, sembla consolidar també l'analogia entre la cambra teatral i la càmera electrònica. A diferència de la fotografia (o del cinema) que es fonamenten en (una successió) d'imatges físiques (els negatius), l'electrònica proposa una imatge que és només un senyal. Fora d'aquesta càmera, el senyal deixa d'existir, com els personatges de *Tàlem* que en aparença no tenen cap biografia, cap existència ficcional més enllà d'aquest espai tancat que els dona vida, energia i raó de ser.

Aquesta proposta de lectura intermedial, nascuda de l'aproximació a l'obra de Belbel a través de la teoria dels dispositius, ha permès de posar encara més de relleu la força *teatral* d'aquesta peça perquè la situa al centre d'una economia del mitjans on Belbel es posiciona explícitament:

El que justament nosaltres oferim al receptor, aquesta interacció al mateix moment, al mateix lloc, fa que es defineixi el teatre com un tret distintiu diferent d'altres arts en les quals la paret és més visible, com el cinema: allà hi ha un *décalage* entre el productor i el visionat del producte. Per a nosaltres la gràcia és que el visionat del producte es produeix al mateix temps que la matèria física, en viu i en directe (Corrons 2009).

Tàlem és una obra que, al nostre parer, s'entén millor si es compara amb altres mitjans, o si almenys s'intenten esbrinar les influències d'altres arts i mitjans. Nogensmenys si Belbel estableix una comparació amb el cinema per enunciar la necessitat del teatre i, indirectament, per definir la seva noció de teatralitat, ens hem adonat al llarg d'aquest estudi, i gràcies a la teoria dels dispositius, que a *Tàlem* Belbel sembla beure d'una altra font, la dels dispositius electrònics (catòdics) del televisor i de l'ordinador, que té una influència més aviat invisible, però força suggeridora en aquesta obra. La teatralitat d'aquesta obra rau en el joc, el que és propi de l'acte teatral però que neix també

de l'imaginari electrònic (recepció combinatòria i algorítmica, caràcter directe però mediatitzat per una pantalla de la seva comunicació). Belbel proposa així una teatralitat influïda per la videosfera, o millor dit, potser, basada en un joc renovat per l'imaginari del vídeo. Ara, si ens interessem per la especificitat del seu teatre en relació amb el model electrònic, podem afirmar que és de caire físic: amb *Tàlem*, veiem com la reflexió sobre la crisi de la parella i el tema de la incomunicació es materialitzen en l'àmbit del cos. La teatralitat de Belbel es definiria més aviat, doncs, com una dialèctica entre el cos i la imatge electrònica.

Referències

- Belbel, S. 1997 [1989]. *Tàlem*. Barcelona: Lumen / Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
- Bougnoux, D. 1991. *La communication par la bande. Introduction aux sciences de l'information et de la communication*. Paris: La Découverte.
- Breton, D. 2002. «*Tàlem*, de Sergi Belbel ou Histoire d'un lit au carré». In Roswita / I. Reck, ed. *Sexe(x) en scène(s)*, 81–96. Carnières-Morlanwelz: Lansman.
- Corrons, F. 2009. «Entretien avec Sergi Belbel, 26/9/2005». In *Le théâtre catalan actuel (1980–2008): une pratique artistique singulière ? L'étude de la relation théâtrale chez Sergi Belbel et Lluïsa Cunillé, deux auteurs de «l'escola de Sanchis»*. Tesi doctoral. Université de Toulouse-le Mirail.
- Debray, R. 1992. *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard.
- Lla-Créatis (s.d.) *Programme Dispositifs scéniques: corps, textes, images*. Lla-Créatis. Consultable en: http://lla-creatis.univ-tlse2.fr/accueil/programmes-de-recherche/axe-i/dispositifs-sceniques/programme-dispositifs-sceniques-corps-textes-images-63152.kjsp?RH=ProgRech_Llacre (consultat el 4/2/2012).
- Lojkin, S. 2002. *La scène de roman*. Paris: Armand Colin.
- . 2005. *Image et subversion*. Nîmes: Jacqueline Chambon.
- . [s.d.a]. *Utpictura18 – Base de données iconographiques*. <http://www.univ-montp3.fr/pictura/Presentation.php> (consultat el 4/2/2012).
- . [s.d.b]. *Dispositif*. <http://www.univ-montp3.fr/pictura/Dispositifs/GenerateurTexte.php?numero=15> (consultat el 4/2/2012)
- Mathet, M.T., ed. 2001. *La scène, littérature et arts visuels*. Paris: L'Harmattan.
- , ed. 2006. *Brutalité et représentation*. Paris: L'Harmattan.

Ortel, P. 2002. *La Littérature à l'ère de la photographie*. Nîmes: Jacqueline Chambon.

———, ed. 2008. *Discours, Images, Dispositifs*. Paris: L'Harmattan.

Rykner, A. 2004. *Pans. Liberté de l'œuvre et résistance du texte*. Paris: Corti.

Límits i limitacions del pensament europeu: el teatre contemporani com a espai habitable

DIANA GONZÁLEZ MARTÍN *Universitat d'Aarhus*

Summary: Thinking about the concepts of limits and borders in the European Union nowadays inevitably leads to a more profound understanding of uprooting and disagreement. In fact contemporary theatre, in its transformative capacity for creating a community of actors and spectators and assuming the border as a habitable space, could be considered as a proper model for a conflicting European Union. The question if theatre and art can transform reality is still a complex issue but one that has gained increasing significance regarding the predominance of performance art in the last decades. Maybe the study of the humanities, understood as a reflection on the human being and their ethics, could be a bridge between the social and political situation in the European Union and the transformative power of theatre. Furthermore, rethinking humanities today may imply a reconsideration of art as a model for reality. Despite the disagreement, there are common sources of thought that support an until now common tradition in the European way of thinking and drawing the line: Aristotle, Hegel, and Nietzsche. Draw the line around a rational «order» and essentially dialectical borders of systematization. Yet the latest twentieth-century trends have chosen other ways: «chaos», hybridization and indefinable boundaries. The discourses of Hans-Thies Lehmann's *Postdramatic Theatre* and Erika Fischer-Lichte's *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* constitute alternative approaches to the traditional theatre aesthetics and worldview in Europe. Assuming this paradigm shift, concepts and realities such as disorder, confluence, indefiniteness and hybridization of expressive forms lead to an understanding of the border that could bring concord to a Europe in deep disagreement.

Keywords: Border, Limit, Europe, Humanities, Concord

Paraules clau: frontera, límit, Europa, humanitats, concòrdia

Malgrat que al programa d'aquest congrés apareix el títol de la meua comunicació en anglès; malgrat que visc i treballo des de fa uns anys a l'estranger on les llengües que parlo i escric són també estrangeres, he volgut parlar avui en català per dues raons principals: la primera és que, per a mi, passar aquests dies a Barcelona, la ciutat on vaig néixer, té un valor emocional de retrobament en molts sentits. Barcelona és encara el lloc on més he après, on m'he format com a individu i com a estudiant. La segona és que aquesta ciutat és l'únic lloc del món on no he d'afrontar la diferència. Les fronteres existeixen. Són palpables i es manifesten especialment a través de la llengua. Sovint la diferència entre persones, encara que hagin nascut a Europa i pertanyin a la

Unió Europea, s'alça com una barrera que ens provoca un sentiment de no pertinença. La diferència fatiga. Aquesta comunicació parla d'alguns d'aquests aspectes amb el títol de «Límits i limitacions del pensament europeu», entenent que límit no implica necessàriament limitació, per bé que la inclou; i la línia que separa ambdues nocions és prima i feble, i delata una possibilitat de separar els termes (i les persones) d'una manera esperançadorament poc convincent.

La voluntat de delimitar està profundament arrelada en els orígens del pensament europeu. Limitar els espais, els temps, les idees és una manera racional i lògica d'estructurar el món. Aquesta estratègia ordenadora parteix de la premissa que existeixen espais, temps i idees diversos que necessiten acotar-se per tal d'ésser compresos. Aristòtil, al llibre cinquè de la *Metafísica*, defineix el concepte de límit a partir de quatre accepcions fonamentals que en definitiva tendeixen a separar categories dicotòmiques com, per exemple, l'ésser i el no-ésser, el blanc i el negre, allò cognoscible i allò no cognoscible, la substància i la matèria, allò fals i allò vertader. Així, doncs, aquella premissa que considera que la realitat és variada, queda perfectament delimitada mitjançant el traçat de línies que separen y classifiquen. Allò que obtenim després d'aquest procediment és una realitat majoritàriament binària travessada per extrems. Aquesta ordenació perfectament racional i lògica ens sembla ara, a simple vista, una reducció de la multiplicitat i la complexitat de la realitat contemporània. Al cap i a la fi totes les èpoques de la humanitat s'han considerat a si mateixes particulars i han pretès, sempre i sense excepcions, un avenç respecte a les anteriors. En el nostre cas, avui, al món, a Europa, una realitat virtual delineada per les últimes tecnologies de la comunicació se'ns presenta impalpable, estenent les seves fronteres fins a límits impossibles de controlar mitjançant aquell ordenament lògic i racional plantejat per Aristòtil ara fa més de dos mil anys. A aquest domini de les tecnologies digitals, hi hem d'afegir el continu moviment de persones que, per motius diferents, creuen fronteres de tot tipus: geogràfiques, de nacionalitat, de gènere, de pensament, d'art. I també fronteres virtuals de les quals és més difícil traçar-ne els confins. Per començar ja és bastant complicat de resoldre què és allò virtual i com es diferencia d'allò real. I més enllà, intentant oposar allò virtual i allò real, ens trobem de nou atrapats en una visió dicotòmica del nostre món, que

dubto seriosament que sigui la més adequada per entendre'l, ni tan sols per descriure'l.

Si fem una ullada ràpida als àmbits polítics, socials, econòmics i culturals de l'Europa d'avui topem fàcilment amb solucions binàries: nord i sud (o *Südländer*, com ens anomena Angela Merkel); els països de la Unió Europea que comparteixen l'euro i els que mantenen la seva pròpia moneda; recessió i avenç econòmics; els països que necessiten «rescat» econòmic i els que no; els països amb un govern de dretes i els governats per un partit d'esquerra; les persones en atur i les contractades; els països amb un volum considerable de propostes culturals alternatives i aquells atrapats en un convencionalisme que mai no ha estat motor per a la innovació. Aquesta ullada ràpida binària podria deure's a la meua pròpia manera d'interpretar, a grans traces, la situació que estem vivint a Europa, però també és la que ens arriba a través dels mitjans de comunicació i dels comentaris d'un i altre al carrer mateix. L'estructuració binària es constitueix a partir d'oposicions i està profundament arrelada a Europa, si bé la integració de nous països de l'est a la Comunitat no sembla que de moment aportï una alternativa a aquest pensament lògic i racional propi de les arrels grecolatines i acceptat de bon grat pel racionalisme anglogermànic. Tenint en compte que el lema de la Unió Europea diu *In varietate concordia* (concòrdia o unitat en la diversitat), que la seu del Parlament europeu s'ubica a Estrasburg, la seu del Consell i del Comitè Econòmic i Social, a Brussel·les, i la seu del Tribunal de Comptes i el Banc Europeu d'Inversions, a Luxemburg, sembla que cada cop està més fora de lloc el comentari de Hegel, en la seva introducció a la *Filosofia de la Història*, quan afirmava que el *Weltgeist* era europeu, és a dir, «germànic i protestant».

L'afirmació hegeliana sembla inapropiada i en contra de les primeres intencions de la Unió Europea, però lamentablement continua vigent quan Alemanya s'erigeix com a centre d'una economia estable, coordinadora de les ajudes econòmiques als països on la crisi s'ha manifestat amb més contundència. Continua vigent quan, en definitiva, s'alça com a «model» per als altres països. Tampoc no hem d'oblidar que les arrels de l'actual Unió Europea es fonamenten molt poc després de la II Guerra Mundial, fet que ha portat a un pensador com Manuel Reyes Mate a determinar que la Unió Europea va néixer al

Lager. No és l'únic: també Helmut Schmidt, excanceller socialdemòcrata alemany, considera que Alemanya té obligacions amb si mateixa, originades a Auschwitz, i un deute moral amb la resta dels països europeus. No penso que es tracti d'una exageració o d'un punt de vista extremadament radical: Europa com a unió ha de constituir-se també a partir de les seves memòries particulars i d'una memòria que, encara que no sigui homogènia, és compartida. En aquest sentit s'alcen fronteres que separen allò que, al meu entendre, hauria d'estar unit, establint una contradicció profunda entre els discursos des del govern europeu i la realitat d'un ciutadà de la presumpta Unió. Aquesta Europa, terra promesa de fraternitat, continua impulsada per una lògica del progrés, que tampoc no ha deixat d'estar vigent, per molt que es repeteixin discursos, sobretot des dels cercles acadèmics, que assegurin un canvi de paradigma al voltant de termes com «postmodernitat» o «metamodernisme». Penso que s'ha produït una escissió en els discursos sobre la contemporaneïtat. Si bé em sembla que sí que hi ha hagut un canvi de paradigma en el teatre, que podria anomenar-se postdramàtic, i que l'avenç de les tecnologies aplicades a projectes tan ambiciosos com les *smart cities* demostren que avui no podem continuar parlant senzillament de modernitat, la lògica del progrés en els discursos polítics i en la majoria de les aplicacions dels avenços tecnològics és indiscutiblement vigent.

Em preocupen les prioritats de la nostra època, els criteris de finançament d'unes iniciatives i no d'unes altres. A la mateixa universitat europea, que hauria de defensar la discussió i la investigació en totes les àrees, estem presenciant un desplaçament de les Humanitats que apunta al seu futur desbancament. Dubto que això arribi a succeir de debò, però la idea és en si mateixa preocupant. I és angoixant veure que el suport per part de les institucions està principalment destinat a disciplines com la informàtica, les enginyeries, la psicologia i la biologia molecular. Avui, a Europa, s'estén la ceguesa o la convicció per part d'alguns sectors que les Humanitats no entren en el nostre avenç, que són prescindibles en el futur que projectem. És evident que en aquest sentit no hi ha cap avenç, fins i tot penso que patim un clar retrocés, i reitero amb Walter Benjamin que cal una ferma revisió de la història, sense la qual no és possible un canvi de paradigma, cal repensar conscientment i amb eficàcia on estem, d'on venim i cap a

on anem. I, simultàniament, hem de repensar profundament la nostra concepció del temps com a única via per repensar la nostra història. És sorprenent com un dels centres d'investigació més prestigiosos d'Europa i del món, el Max Planck, contempli totes les àrees de ciències perfectament delimitades segons les diferents especialitzacions, i que, en el cas de les Humanitats, hi incloguin, com si fos un calaix de sastre, la sociologia, la psicologia, la lingüística i els estudis culturals, ometent especialitzacions tan importants com la filosofia estètica o, ja no diguem, la teoria de les arts escèniques. Aquesta nova «moda» dels estudis culturals, que sembla el reciclatge de les Humanitats d'abans, que engrapen qualsevol aspecte filosòfic, artístic i històric, sota el seu imprecís títol, em fa l'efecte que, en el fons, no consisteix en altra cosa que en aplicar les eines hermenèutiques d'anàlisi convencional de textos literaris a, per exemple, la ciutat de Singapur, el memorial d'Eisenman a Berlín o l'esdeveniment social que suposa la concurrència de visitants en les instal·lacions del museu MoMA de Nova York. Hi ha un interès generalitzat per la *performance*, que s'ha estès a qualsevol aspecte que impliqui el fet d'«estar», de trepitjar un espai, d'ocupar el temps, de respirar, en un desig mal dissimulat (penso) d'intervenir en el món per part d'uns estudis, els d'Humanitats, que semblen massa poc «actius» en aquesta realitat del segle XXI, que avança veloç i en la qual, més que mai, l'ésser humà ha pres consciència de la seva colossal capacitat d'intervenció en tot allò que l'envolta i en si mateix, posant en pràctica la dubtosa habilitat de transformar-se, «externament» (o sigui: estèticament i no ètica), en qualsevol cosa que desitgi.

Un fet positiu potser, un aprenentatge enriquidor, podria suposar entendre que segurament determinats vessants i mètodes propis dels estudis d'Humanitats han quedat obsolets i si continuem arrossegant-los, sense replantejar-nos-els, podem córrer el risc de restar credibilitat a tot el camp. Estic convençuda que ara és un moment plenament propici per reflexionar sobre el que signifiquen realment les Humanitats en el seu sentit literal i profund i, més enllà, repensar l'àmbit que ocupa l'art en elles, i més enllà encara, en el marge de joc que té el teatre a l'Europa del segle XXI. La lògica imparable del progrés deixa poc espai per a la solidaritat i l'espiritualitat (enteses com parts essencials de l'ésser humà, sense les quals tampoc no és possible progressar en sentit «il·lustrat», i més coherent amb els nostres temps,

en un sentit ple, a tots els nivells, a nivell ètic, cultural i tecnològic). Un dels baluards de les Humanitats és precisament l'estudi dels valors i les virtuts de l'ésser humà, com a ens en si i també com a ciutadà. L'Humanisme com a moviment històric i artístic va establir-se al voltant de la noció de ciutadà i la primera redacció dels Drets Humans tenia com a uns dels principals objectius vetllar per a la òptima convivència entre ciutadans, entenent tot ésser humà com a ciutadà en igualtat de condicions. Òbviament aquesta declaració dels Drets Humans és producte i resultat d'un pensament profundament europeu i en uns temps on els moviments de població i la integració de ciutadans nous són tan presents es qüestiona la seva validesa, o almenys la seva possible reformulació per adaptar-la a la realitat d'avui dia. Respecte a aquest punt, el mateix Jürgen Habermas va cridar l'atenció sobre el fet que els Drets Humans Internacionals no haurien de legitimar-se o deslegitimar-se mitjançant l'argument que van originar-se a Europa i seguint el sistema de Westphalia de les nacions sobiranes. El caràcter eurocèntric o imperialista que puguin adoptar té a veure amb la seva aplicació i no amb la finalitat per a la qual van ser elaborats. La seva capacitat englobadora té un límit, però el seu origen no hauria de ser una limitació.

Andreas Huyssen proposa els Drets Humans com a una utopia, palpablement present, que reemplaçaria les utopies de la Il·lustració, que desplaçaria el centre «germànic i protestant» o europeu cap a un terreny limítrof i universal. Les Humanitats enteses com a l'estudi de l'ésser humà, la seva ètica i la seva capacitat de transcendir-se mitjançant l'expressió artística, és el marc des d'on Huyssen planteja la seva proposta i és aquesta perspectiva la que considero més prometedora per a la seva reformulació i, per tant, per al seu futur immediat. Veig en els estudis d'Humanitats la responsabilitat d'afavorir un espai d'aprenentatge i debat sobre les fronteres intangibles de la nostra societat, aquelles que s'estenen subtilment i que necessiten de la mirada dels pensadors i dels artistes per a revelar-se. És des de les Humanitats que sorgeix la lúcida idea que el límit no és senzillament una línia separadora, sinó un espai habitable, fronterer, seguint a Eugenio Trias. La frontera ha estat habitada des de les mateixes arrels europees. Espai difícil, pertorbador i violent on la vida és perillosa i difícil. Tant Iuri M. Lotman com Trias expliquen que els límits dels grans imperis de l'An-

tiguitat fronterers amb nòmades o bàrbars eren territoris de defensa i violència al mateix temps, perquè els habitaven les mateixes tribus bàrbares o *limitanei*, com els anomenaven els antics romans. Els habitants de la frontera havien d'assegurar l'existència d'aquesta, protegint-la i cultivant-la. La noció, per tant, de la frontera com a espai habitable no és un concepte abstracte, però és el pensador, el filòsof, qui construeix un discurs al seu voltant i l'artista qui la transforma i la porta a una altra realitat. Ambdues extrapolacions són valuoses, ens retornen a la nostra consciència. Ni la filosofia ni l'art creen realitats, però enriqueixen les ja existents i anuncien les properes. Després d'un procés d'estranyament, prenem nova consciència de qui som, on estem i cap a on anem. Com el viatger que canvia d'andana al mateix instant que canvia de país, travessant fronteres. Les tecnologies digitals i els avenços, quant a transport, han accelerat aquest traspàs, però no l'han pas inventat.

El lllindar, *Schwelle* en alemany (perquè no podem deixar de banda que Alemanya no només s'erigeix com a centre i referent econòmic de la Unió Europea, sinó també com la seva capital cultural i teatral), s'ha convertit explícitament des dels anys 70 en metàfora del teatre contemporani més innovador. És als anys 70 del segle xx on Hans-Thies Lehmann i Erika Fischer-Lichte situen l'emergència d'un nou tipus de teatre, fonamentalment nascut a Europa, però molt influent a Amèrica del Nord i del Sud i amb fortes reminiscències asiàtiques, especialment japoneses i hindús. Tant a *Postdramatisches Theater* com a *l'Ästhetik des Performativen* ambdós autors parlen d'un canvi de paradigma al teatre contemporani. Lehmann revisa a Aristòtil i a Hegel dins del paradigma del teatre dramàtic per tal de recórrer després al pensament de Derrida i Lyotard en la seva definició del postdramàtic. Fischer-Lichte, per la seva banda, construeix *l'Estètica del performatiu* en base a línies de pensament com les de Benjamin, Adorno, Auslander o Böhme com a alternatives per a una nova estètica del teatre contemporani. Ella és més insistent que no Lehmann en la seva argumentació sobre el lllindar, mitjançant la qual el teatre, no només l'escena, sinó també l'espai ocupat pels espectadors, esdevé un espai habitable que afavoreix la transformació. Clarament influïda per les teories de Victor Turner i Richard Schechner sobre els rituals primitius i la naturalesa ritual del teatre, Fischer-Lichte entén el lllindar com

el pas previ a la transformació, tant d'actors com d'espectadors. L'eix de la seva teoria es la *performer* iugoslava Marina Abramović, però els directors Frank Castorf i Christoph Marthaler, malgrat no treballar amb la radicalitat de la *performance* en sentit restringit, també s'inclouen dins aquest canvi de paradigma que comporta una nova estètica del teatre fonamentada en la noció d'un espai únic on actors i espectadors són co-autors de la realització escènica. En el fons la noció de postdramàtic inclouria la nova estètica d'allò performatiu en la convenció d'un canvi de paradigma en el teatre occidental contemporani on el gènere teatral explota la seva naturalesa híbrida i fronterera.

En principi és fàcil parlar de «frontera» en el cas del teatre, perquè ja és en si mateix una confluència de gèneres artístics, de materials i de dimensions. Però aquesta obvietat no s'ha expressat sempre de la mateixa manera al llarg dels segles. En relació amb aquesta essència de frontera, si haig de destacar una innovació en el teatre contemporani de creadors com ara Heiner Goebbels, Frank Castorf, Christoph Marthaler, René Pollesch, Robert Wilson, Jan Lauwers, Cuqui Jerez, Alvis Hermanis, Tim Etchells o Roger Bernat seria la de convertir el límit en lllindar i en fer-ne un espai habitable propiciador de transformacions. *Negre sobre Blanc* (1996) o *Eraritjaritjaka* (2004) del director alemany Heiner Goebbels en serien exemples paradigmàtics. En la meua opinió, ambdues realitzacions escèniques aconseguixen sobre l'escena la desaparició progressiva del lllindar obrint la possibilitat màgica de l'aparició d'allò que sol romandre invisible als nostres sentits sensibles. Si Henri Bergson deia que l'artista és aquell que sap veure la part de la realitat oculta per a la resta, Tim Etchells diu que l'art és important perquè, un cop ens ha fet mirar de prop el nostre món, ens fa somniar un altre espai. És en aquest sentit restringit que trobo que el límit no és limitació, sinó una porta (entre-)oberta on podem viure, no sense neguit o violència, però sí d'una manera plena. El lllindar remet a vàries direccions, no és només el pas des d'un espai cap a un altre, sinó que es troba a l'entremig d'una realitat múltiple. El repte màxim sempre serà redescobrir diferents capes de la realitat que ja coneixem i no transportar-nos a d'altres dimensions, perquè de fet aquestes ja hi són, ja convivim amb elles, ja formen part del nostre dia a dia.

He esmentat abans que la *performance* en el seu sentit ampli de realitzar un acte, o dur a terme una acció, ocupa gran part dels àmbits de

pensament i d'art d'avui. Als estudis literaris es parla de la «qualitat performativa» de la literatura en el sentit que aquesta pot influir en la realitat i canviar-la. Sóc absolutament reticent a aquesta creença o desig, no només perquè és molt subjectiu i difícil valorar aquest poder d'incidència de la literatura, de la ficció escrita, en el, diguem-ne, «món real», sinó sobretot perquè em fa l'efecte que respon precisament a una «creença» o «desig» poc legítims. El caràcter performatiu de l'art consisteix en la seva capacitat de formar un espai únic amb emissor i receptor. Evidentment això queda molt lluny del fet que l'art sigui capaç d'intervenir en la realitat i forçar-ne un canvi de paradigma creant noves estructures de pensament. Coincideixo amb els arguments de Judith Butler sobre la importància de modificar activament els hàbits i els automatismes per tal de canviar els estereotips de gènere i fer front a les desigualtats. Entenc també que les accions de teatre i l'art de la *performance* poden mentalitzar sobre una realitat problemàtica com, per exemple, la que es viu a la frontera que separa Mèxic dels Estats Units i que ha donat peu a una gran quantitat d'estudis. Però em mantinc escèptica davant el que crec ha estat una extrapolació desmesurada i una confusió de nocions. Sabem que el verb *to perform* té un sentit ampli en la llengua anglesa i no hem d'oblidar que no és així en altres llengües com, per exemple, les romàniques. Penso que seria beneficiós que l'art incidís d'una manera activa en els terrenys polítics, econòmics i socials, i sembla que la seva possibilitat performativa es presenta com una estratègia prometedora al respecte. Però lamentablement em falten exemples que mostrin que tal cosa es fa factible.

Si hagués parlat de la naturalesa fronterera del teatre senzillament perquè és híbrid i engloba totes les arts, perquè els actors de les seves companyies contemporànies provenen de tot arreu del món o perquè integra les noves tecnologies a través de pantalles de projecció o efectes sonors i lumínics multimèdia, em fa l'efecte que hagués deixat de banda allò més essencial: la seva capacitat d'afavorir la convivència i, per tant, d'eliminar el neguit de la diferència. Dins una suposada Unió Europea, que si pot anomenar-se europea és precisament perquè té ben poc d'unió, el teatre europeu contemporani té de tot menys d'europeu. D'una banda el seu poder inescotable d'ésser un espai fronterer habitable contrasta amb una Unió Europea que es presenta com a

unió, però intensifica les diferències. En aquest sentit podria servir de model per aquesta Europa que travessa un moment de crisi profunda, però no pot fer-ho mitjançant un caràcter performatiu que suposaria la seva improbable incidència directa en la política, l'economia i la societat. Les Humanitats són, al meu entendre, aquell àmbit que pot, des del seu discurs ètic i estètic, servir de pont entre una perspectiva i una altra traçant les associacions pertinents i mostrant que la unió no existeix perquè es presenta com a unió, sinó presentant-se des de la seva naturalesa fronterera, entenent els límits com a possibilitats i no com a limitacions, aclarint que les línies són espais on les diferents persones poden conuiu. La uniformitat separa i empobreix; la hibridació crea complicitat i riquesa. El límit entès com a línia que estructura una realitat binària propicia la desunió de la pretesa Unió Europea. El límit entès com a espai habitable i com a llindar aportaria la concòrdia necessària a una Europa en profund desacord.

Referències

- Fischer-Lichte, E. 2004. *Ästhetik des Performativen*. Berlin: Shurkamp.
- Huyssen, A. 2011. «International Human Rights and The Politics of Memory: Limits and Challenges». *Criticism* 53 (4): 607–624.
- Lehmann, H.T. 1999. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.

Ciutats del teatre a les fronteres urbanes: La Cartoucherie al Bosc de Vincennes de París i la «Ciutat del teatre» a Montjuïc, Barcelona

ANTONI RAMON GRAELLS *Universitat Politècnica de Catalunya*

GUILLEM ALOY BIBILONI *Universitat Politècnica de Catalunya*

Summary: In 1987, Giorgio Strehler used the term *Città di Teatro* in order to flesh out urban strategy at Milan's Piccolo Teatro d'Arte. This paper would like to develop the fortunes of this concept, examining a couple of situations, the «City Theatre» on the slopes of Montjuïc in Barcelona and the Cartoucherie on the Bois de Vincennes in Paris, in which both similarities and differences can be found.

In 1997, Lluís Pasqual unveils a proposed City Theatre located in Barcelona, around the Palace of Agriculture of the International Exhibition of 1929. This paper will draw on the history of the spaces that housed the Mercat de les Flors and the warehouses in the sixties, before being «discovered» in 1983 by Jean Guy Lecat, sent by Peter Brook, when he was looking for a place to stage *Tragédie de Carmen*. In addition to its architectural qualities, Lecat must have noticed the border situation in that place, which is situated on the periphery of the usual theatre places in Barcelona. This project, a more institutional one, will be confronted with the real city built over time at the old factories of Cartoucherie in the Forest of Vincennes in Paris.

After performing on Medrano Circus and other places, the Soleil's company ended up, also by chance, in the old industrial Cartoucherie. Those huge warehouses offered enough space to develop the creative work of the group as they enclosed an empty, neutral space, ready to accept any proposal stage. Viewed in perspective, it seems as if the place had been conceived to the group. It is situated on the outskirts of the city, in a park: *a place other*, which breaks with the map of contemporary theatre in Paris. A real place where everything was possible and where different groups started to settle down while more spaces were opened: the Aquarium, the Tempête, the Épée de Bois, the Chaudron. A living city developed on the fringe of institutions.

Keywords: City Theatre, Cartoucherie, Théâtre du Soleil, Mercat de les Flors, Teatre Lliure Montjuïc, Piccolo Teatro d'Arte

Paraules clau: Ciutat del teatre, Cartoucherie, Théâtre du Soleil, Mercat de les Flors, Teatre Lliure de Montjuïc, Piccolo Teatro d'Arte

Ciutat del Teatre. A què ens referim exactament quan emprem aquest concepte? Tal vegada, per començar-ho a entendre, hauríem d'anar a Itàlia, on Giorgio Strehler, com a director del Piccolo Teatro d'Arte di Milano, l'encunya. Posar paraules, ja no a les coses, sinó a les idees, és imprescindible no només per a comunicar-les, sinó sobretot perquè existeixin. L'any 1947, en l'atmosfera de postguerra, el manifest funda-

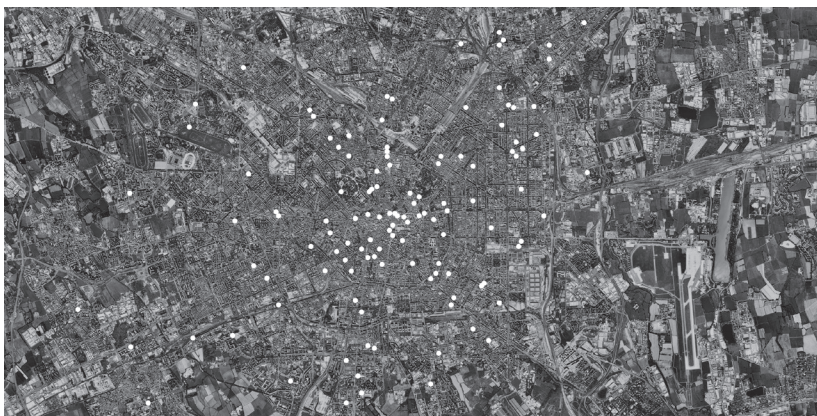
cional del Piccolo: «Teatro d'arte, per tutti», havia jugat un paper semblant, en aquell cas dirigit a marcar un cos ideològic i suscitar adhesions a l'hora de bastir un teatre cívic, escola de civilitat: «Chiedamo la vostra solidarietà in questa nostra fatica» (Strehler 1988, 35). Però sovint les paraules esdevenen solament títols, marques, signes que tenen la funció fonamental de cridar l'atenció del receptor.



Giorgio Strehler dirigint un assaig
de *Elvira Jouvét* al Teatro Fossati (1986).

L'any 1984 Strehler emprà el terme *Città di Teatro* per tal de donar cos a l'estratègia d'implantació a Milà del Piccolo Teatro d'Arte i, d'aquesta manera, donar un salt endavant en la presència ciutadana de la companyia. En l'escrit «Una città per un teatro d'Europa», refós amb el títol «Mañana» a *Yo, Strehler. Conversaciones con Ugo Ronfani*, tot explicant el projecte de la nova seu del Piccolo, Strehler manifestava: «Es por eso que he pensado en algo más que un teatro que hace un espectáculo noche tras noche, he pensado —con ese tanto por ciento de sueño y utopía que siempre hay en cualquier gesto concreto de la vida cotidiana— en una Città del Teatro en el corazón de Milán. La he pensado para Milán, pero también para Europa» (Strehler 1986, 194).

Una certa grandiloqüència, ampullositat, molt strehleriana tot sigui dit, es descobreix en el fragment; però també és veritat que a la fi dels anys 1980 la realitat del grup donava credibilitat a la idea. La companyia mantenia la sala històrica de Via Rovello, reformada l'any 1952 pels arquitectes Ernesto Natan Rogers i Marco Zanuso; utilitzava el Teatro Lírico; acabava d'obrir l'any 1986 el renovat Teatro Fossati, un teatre a la italiana convertit en sala transformable, amb una escola annexa, i estava endegant les obres de la nova seu; de construcció llarga i accidentada, esquitxada per la polèmica arran de l'ús indegut de fons públics. Un monument que Giorgio Strehler no veié acabat, ja que morí el 25 de desembre de 1997, un mes abans de la inauguració. El Piccolo, com altres companyies —ens vénen al cap la Schaubühne o el Teatre Lliure— en un moment de la seva vida es planteja que, per donar un pas endavant en la trajectòria artística, li cal una sala nova, tècnicament més «moderna» i d'un aforament més «gran», capaç d'acollir muntatges més «ambiciosos». Com si es pensés que el fet fins aleshores formés part d'una època passada, a recordar, però a superar.



Milà, mapa teatral, 2012 (Guillem Aloy, Observatori de Teatres en Risc).

La disposició dels teatres dins de les ciutats és el resultat de lògiques i condicions diverses: econòmiques, socials, simbòliques o artístiques, però en el cas de la Ciutat del Teatre del Piccolo a Milà també és producte de l'atzar. En una ciutat d'estructura concèntrica, radial i extensiva, la situació dels

teatres respon a aquesta morfologia, dibuixant una mena d'espiral on les sales d'espectacles es van concentrant a mesura que s'apropen al centre i es redueixen progressivament en allunyar-se. El Piccolo se situa molt pròxim al centre, a la primera àrea d'influència.

Per a realitzar la cartografia teatral i estudiar el sistema teatral d'una ciutat, hem utilitzat una aproximació morfològica que es fonamenta en l'anàlisi d'un plànol on els teatres esdevenen punts. Els criteris de representació no deixen de ser convencions d'un grau alt d'arbitrarietat, ja que ignoren la tipologia, la qualitat, evolució històrica o les dimensions de l'edifici. Una informació que es podria incorporar utilitzant diferents grafies per tal d'expandir les possibles interpretacions, lectures, del plànol.

L'estudi morfològic observa la ciutat amb una òptica nova, la de l'activitat i l'ús social, cultural, i també, d'oci i esbarjo. És a dir, que permet llegir la ciutat des del punt de vista de com s'utilitza. El que ens ha interessat en aquesta aproximació morfológicourbanística és la geometria que els teatres dibuixen a la ciutat, les fites que assenyalen, les línies que tracen, les àrees que defineixen. (Ramon 2007)



La Ciutat del Teatre del Piccolo Teatro di Milano
(Juan Preto, Observatori de Teatres en Risc).

Sota la capa «utòpica», la proposta urbana de Strehler no deixava de ser tòpica, tenia un «topos», i pragmàtica, s'adaptava a la realitat. Les sales de la companyia i les obres del nou i monumental Piccolo eren les que configuraven el projecte de la Ciutat del Teatre. Una ciutat, el territori de la qual era, doncs, el resultat d'una situació de fet, més que no pas d'una voluntat transformadora, d'una autoritat omnipotent.

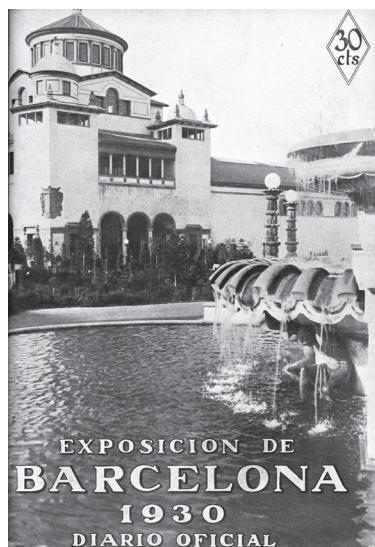
Els espais del Piccolo —grande— Teatro no formaven una ciutat en si mateixa, sinó que se situaven en un sector sense delimitar del centre de Milà.

Una *arquitectura de l'esdeveniment* més que una veritable unitat urbana i arquitectònica. Una arquitectura entesa com a organització de l'activitat, tal com ho descrivia Rem Koolhaas als principis del segle XXI (Pérez de Lama 2007), proposant l'obra arquitectònica com a marc on passen esdeveniments més enllà del propi edifici. Definint unes estratègies de projecte, que en el cas d'un teatre haurien de facilitar i provocar nous usos i significats dels espais arquitectònics mitjançant juxtaposicions programàtiques o espacials. Un discurs conceptual on sobresurt la funció teatral de l'arquitectura i que dona coherència i unitat al projecte de Strehler.

A diferència de la Ciutat del Teatre del Piccolo, les que es presenten a continuació tenen una posició urbana més fronterera. Una, la Cartoucherie, s'ubica en un parc, el Bois de Vincennes de París. L'altra, la «Ciutat del Teatre» a Montjuïc, Barcelona, en el vasant d'una muntanya.

A Barcelona, encara amb la ressaca olímpica i amb una presència en ascens del teatre a la ciutat, l'any 1997 Lluís Pasqual presenta *Un projecte de Ciutat del Teatre*. El document era el resultat d'un encàrrec de l'alcalde Maragall a Pasqual, que tot just venia de dirigir l'Odeon Théâtre de l'Europe, precisament després de Strehler. En el marc de les relacions aleshores existents entre l'Ajuntament i la Generalitat, la «Ciutat del Teatre», ho pretengués o no, no deixava de tenir un cert caire polític, en constituir-se com un pol artístic i urbà diferenciats del Teatre Nacional de Catalunya.

Amb detractors i defensors, la Ciutat del Teatre de Lluís Pasqual va ser vista, bé com un projecte personalista, bé com «un intent de cohesionar, des d'una determinada perspectiva —la del Lliure, naturalment— a tres institucions escèniques preexistents —el Mercat de les Flors, l'Institut del Teatre i el Lliure— amb trajectòries distintes però complementàries, malgrat que, fins avui, no formulades» (Bonnin 2000). Per a Hermann Bonnín, per exemple, la coexistència veïnal d'un bon grapat d'escenaris: el Mercat de les Flors, el nou Lliure, el Grec, l'Institut del Teatre, més el potencial espai escènic del Palau dels Esports, feia necessari una intervenció que donés una imatge global

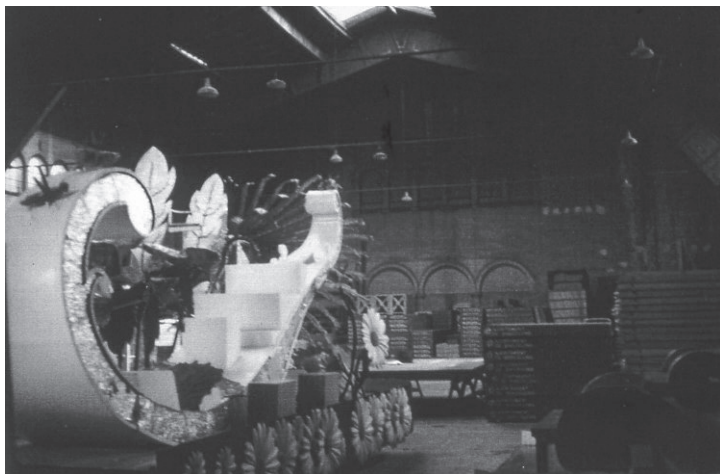


Diari oficial de l'Exposició Internacional de Barcelona de 1930.

de l'oferta i resolgués qüestions urbanístiques i de serveis indispensables. «Aquest nou espai a Barcelona necessita una mirada de conjunt que li doni un sentit general. L'opció de partida d'aquest projecte és la creació d'un conjunt o complex estructurat comú enfront de l'altra opció possible: la de mantenir aïllats els seus elements» (Pasqual 1998, 13).

En el projecte de Pasqual el vincle amb la ciutat es recull en els objectius bàsics del primer avenç, que proposen dinamitzar el Poble Sec. «Aquest barri popular s'ha mantingut, per ara, força al marge de la renovació social i d'activitat econòmica que ha caracteritzat altres zones de Barcelona. Les actuacions que, arran de la implantació de la Ciutat del Teatre, s'hi puguin fer han de contribuir a revitalitzar-lo» (Pasqual 1997, 3). Però, malgrat les paraules, i tot i estendre's pel Palau dels Esports i arribar fins al Teatre Grec, la Ciutat del Teatre més aviat és un recinte, el del Palau de l'Agricultura de l'Exposició Internacional de 1929. La deriva d'aquelles naus les havia conduït al món teatral, però tal vegada n'estaven predestinades.

«Sala de Màquines». Amb aquest nom s'anomenava la nau de l'actual Mercat de les Flors. Centre de Dansa i Arts del Moviment, en el



Els tallers municipals al Palau de l'Agricultura, tal com els va fotografiar Jean Guy Lecat (1983).

projecte del Palau de l'Agricultura, dels arquitectes Josep Maria Ribas i Manuel Maria Mayol (Ramon 2009). Força temps abans, l'any 1660, amb motiu de les festes del casament de Lluís XIV s'havia decidit construir un pavelló a l'extrem Nord del Palau de les Tuileries per tal d'instalar-hi una sala d'espectacles, ja que a la Cort del Rei no existia cap espai destinat específicament a les representacions escèniques. Louis le Vau fou escollit com a arquitecte de l'edifici, i l'italià Gaspere Vigarani com a enginyer i «maquinista» encarregat de l'arranjament del teatre. L'espai era grandios, i diuen els documents escrits de l'època que, a més de tenir un escenari inusualment ampli, podia acollir fins a 7.000 espectadors (*sic*). Això no obstant, després de representar-hi l'*Ercole Amanti*, gairebé no s'hi posà en escena cap altra obra, fins que l'any 1738 l'escenògraf i arquitecte Giovanni Nicolo Servandoni s'hi instal·là per muntar un espectacle de ballet i pantomima. La denominació «Salle des Machines» es remunta a aquell moment (Gourret 1985, 49 i ss.). A la França il·lustrada un teatre era, doncs, una sala de màquines. Segles més tard, al voltant de 1930, a la primera versió de «Què és el teatre èpic? Un estudi sobre Brecht», Walter Benjamin considera el teatre èpic com «un lloc d'exposició favorablement situat» (Benjamin 1975, 18).

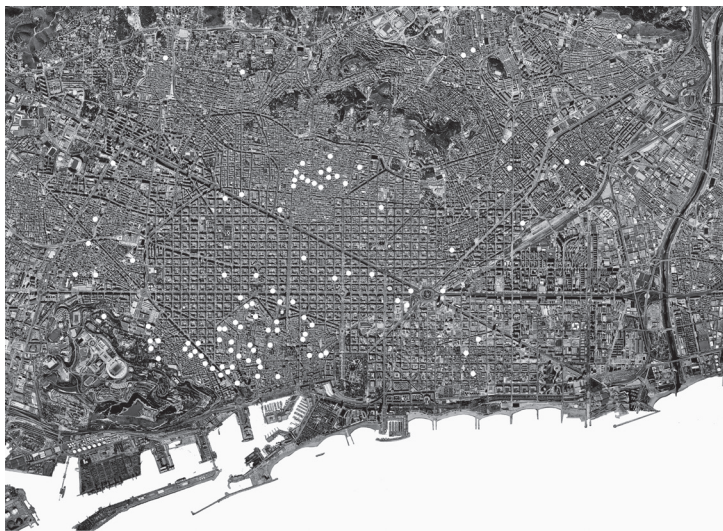
Sala de màquines d'un palau d'exposicions. Sembla, doncs, que la nau de l'anomenat Mercat de les Flors, malgrat que mai no ho va ser, estava doblement cridada a esdevenir espai escènic, en un trajecte al qual s'afegiren la resta d'arquitectures del Palau de l'Agricultura. L'any 1983, Jean Guy Lecat, l'explorador de Peter Brook «descobrí» aquella nau, convertida aleshores en magatzem municipal, quan estava a la recerca d'un espai on posar en escena *Tragédie de Carmen*. A més a més de les seves qualitats arquitectòniques, Lecat degué valorar que la situació fronterera d'aquell indret, en la perifèria dels llocs habituals del teatre barceloní, faria viure la representació com un esdeveniment.

Des de la seva inauguració, el Mercat de les flors ha estat un important impulsor de les arts escèniques a Barcelona i a Catalunya. Un espai per a la ciutat, el Mercat ha sigut la plataforma de difusió d'un gran nombre de companyies internacionals. Peter Brook el primer, però també Pina Bausch i el Tanztheater Wuppertal, Lindsay Kemp, el Berliner Ensemble, Trisha Brown, el Théâtre du Soleil, Vittorio Gassman, Tadeusz Kantor, Susanne Linke, Antoine Vitez, Le Royal de Luxe, The Footsbam Travelling Theatre, Anatoli Vassiliev, Patrice Chéreau, Robert Lepage, Jorge Lavelli, Pierre Boulez, Peter Stein... i tants d'altres han passat pel Mercat. I també La Fura dels Baus, Comediants, Els Joglars, Teatro de la Abadía, Cesc Gelabert i Lidia Azzopardi, i gairebé la totalitat de companyies de dansa catalanes. Però el Mercat, espai polivalent, no solament ha exposat els noms reconeguts, sinó també molts altres grups nous, joves, que d'aquesta manera han rebut l'impuls de presentar les seves posades en escena en un lloc consagrat. Calaix de sastre durant anys, el Mercat ha acollit espectacles de teatre, música, circ, dansa i totes les arts paral·leles, ha estat un vertader espai de la llibertat artística. Sense ni tan sols sospitar-ho, quan Lecat posava l'ull en aquell indret estava conduint allà, primer a l'Institut del Teatre, que amb els seus 20.000 metres quadrats, ocupava l'antic espai B del Mercat, i tot seguit al Teatre Lliure, que el 22 de novembre de l'any 2001 obrí la Sala Fabià Puigserver i l'Espai Lliure l'1 de febrer de 2002.

El sentit urbà de les arquitectures de la Ciutat del Teatre és hereu de l'Exposició Internacional de 1929. Un certamen que, en el cas del recinte del Palau de l'Agricultura, no havia resolt, ans al contrari, la trobada amb el teixit de carrers de l'entorn. L'un i l'altre es donaven

l'esquena, en una situació encara present quan es convoca el concurs de la nova seu de l'Institut del Teatre, ja que tampoc l'episodi olímpic, malgrat la quantitat de la inversió feta i l'activitat generada pels edificis construïts, no havia assolit soldar la trobada física de la ciutat amb la muntanya pel vessant del Paral·lel (Ramon 2005).

Però, més que reestructurar l'entorn, el que pretenia el projecte Ciutat del Teatre era, com ja s'ha dit, estructurar un conjunt orgànic amb un cert grau d'unificació. Dues funcions bàsiques constituïen el nou ens en la proposta de Lluís Pasqual: la formació, en mans de l'Institut del Teatre, i la producció i l'exhibició, al Mercat de les Flors i al Teatre Lliure. «Tots dos elements tenen unes lleis pròpies i, al mateix temps, cadascun es nodreix de l'altre» (Pasqual 1998). Segons Pasqual, els espais, els recursos humans i econòmics de la Ciutat del Teatre havien de ser concebuts d'una manera «transversal», donant-se suport els uns als altres. «Una sèrie d'equipaments que la societat posa a disposició dels creadors i del ciutadà» (Pasqual 1998). Això havia de ser la Ciutat del Teatre, però el projecte com a tal es va aturar. Tal vegada els barris no tenien ganes de constituir-se com a ciutat, i potser tampoc no tenien ganes de tenir un alcalde.



Barcelona, mapa teatral (Guillem Aloy, Observatori de Teatres en Risc).

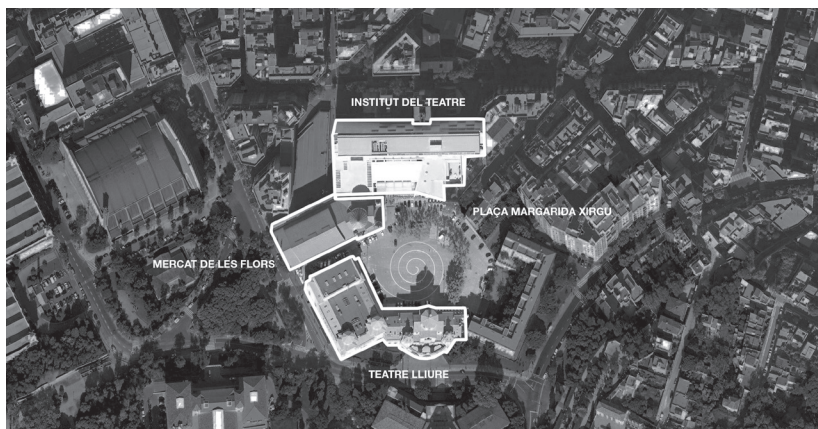
L'estructura de Barcelona ve marcada per la Ciutat Vella, l'ocupació del pla de Barcelona per l'eixample de Cerdà i la integració dels diferents pobles al voltant, Gràcia, Sarrià o Sant Andreu, a la ciutat. En aquesta organització del territori els teatres s'han situat històricament en posicions frontereres de la ciutat que amb el pas dels anys han agafat centralitat: les Rambles, el Passeig de Gràcia i fins i tot el Paral·lel. Fent una lectura retrospectiva podríem afirmar que els teatres a Barcelona s'han situat en els marges de la ciutat, com si intuïssin el sentit del desenvolupament urbà.

La primera Casa de Comèdies (1603), actualment el Teatre Principal, el primer teatre de Barcelona, se situa a les Rambles quan les muralles convertien aquest lloc en la frontera entre la ciutat i el seu raval. Va succeir el mateix amb el Passeig de Gràcia, una de les vies privilegiades pel Pla Cerdà, via de comunicació entre la ciutat i la Vila de Gràcia, que tot i el planejament urbanístic fou un espai fronterer i de creixement durant la segona meitat del segle XIX. Buit d'edificació però no de gent, on jardins, camps elisis, teatres d'estiu i de pedra, eren llocs d'esbarjo, de fugida o d'encontre. Amb la consolidació de l'eixample aquell espai es transmutà en el «quadrat d'or», i avui dia han quedat pràcticament esborrades les traces d'aquella activitat escènica. I el teatre es va haver de refugiar en el Paral·lel, altra vegada un espai fronterer entre una ciutat que no hi havia arribat, ja que l'eixample no deixava de ser sinó un buit en bona part de la seva extensió, i la muntanya de Montjuïc. Altra vegada un lloc de trobada de la societat, sobretot, en aquest cas, de les classes populars.

El teatre també es va instal·lar a les viles del pla de Barcelona a meitat del segle XIX i començaments del segle XX, deixant unes traces encara avui presents en la cartografia teatral de Barcelona. «Allà, en la vida i en les seues entitats, tant les obreres com les catòliques, el teatre tenia un lloc important. El teixit associatiu i amb ell els teatres, es difonien per l'espai urbà. Front a l'estructura més lineal que les Rambles, el Passeig de Gràcia i el Paral·lel donaven al sistema teatral barceloní, en aquest cas el model era el de la disseminació més o menys uniforme dels teatres a l'interior d'un espai relativament ben definit. (Aloy 2012)

La cartografia contemporània de Barcelona podria venir definida per una superposició de capes que la formalitzen. La dels grans teatres de titularitat pública, el Liceu, el Nacional i el conjunt d'espais de la Ciutat del Teatre de Montjuïc. La de les sales d'espectacles de caire més comercial. La

dels teatres d'ateneus i entitats, modestes, algunes tancades o infrautilitzades però d'altres d'una notable vitalitat social i amb un immens potencial artístic i espacial, tal com s'ha demostrat en la història recent del teatre català: el cas del Teatre Lliure a la seu de la Cooperativa la Lleialtat de Gràcia, el cas de l'Antic Teatre a la seu vuitcentista Círculo Obrero de San José o la futura seu de la Sala Beckett a la Cooperativa de Consum Pau i Justícia al Poblenou. La de les sales de petit format, com el Versus, Flyhard, Akadèmia, Porta 4, entre d'altres. Però també els espais altres, aquells que sense estar destinats originàriament a les representacions escèniques s'han convertit en llocs teatrals: pensem en espais ocupats, la Nau Ivanow o els espais de la Biblioteca de Catalunya acondicionats per la companyia La Perla 29. (Alcázar 2012)



La Ciutat del Teatre de Barcelona a Montjuïc
(Guillem Aloy, Observatori de Teatres en Risc).

A l'actual mapa teatral de Barcelona, prou divers i constituït per capes, la Ciutat del Teatre se situa en un espai encara fronterer i quasi autònom respecte als seus voltants: el barri del Poble Sec i Montjuïc. El Teatre Lliure, el Mercat de les Flors i l'Institut del Teatre formen un conjunt articulat per un buit, l'espai públic de la plaça Margarida Xirgu, on també es realitzen muntatges de circ o espectacles com *Domini Públic* (2008) de Roger Bernat o *Cargo Sofia-Barcelona* (2008) de Rimini Protokoll, entre d'altres.

La plaça Margarida Xirgu dóna cohesió al conjunt, a l'hora que el fa autònom en relació amb la ciutat. La Ciutat del Teatre és un recinte, i per accedir-hi hem de creuar unes «portes» d'entrada que ens porten directament a l'espai públic comú a tots ells. Cada edifici té el seu caràcter, personalitat diferencial i està espacialment resolt de formes diferents: el Teatre Lliure programa teatre contemporani; el Mercat de les Flors, dansa contemporània, i l'Institut del Teatre és un centre de formació.

Es podria dir que la força de l'espai buit com a nexa de la Ciutat del Teatre ha estat «guanyada» més que no pas planificada. El projecte de reforma del Lliure preveia l'entrada principal del recinte pel passeig de Santa Madrona, tot i que l'ús habitual ha estat per la plaça Margarida Xirgu, i actualment el Mercat de les Flors té previst remodelar tota la planta baixa per poder obrir la rotonda en aquest espai i convertir-la en una mena de vestíbul obert a la plaça. L'Institut, ja en el mateix projecte, va plantejar l'entrada principal donant a l'espai públic.

El projecte de Barcelona, de caire més institucional, es confronta amb la ciutat de fet que s'ha anat construint amb el temps a les antigues naus de la Cartoucherie al Bosc de Vincennes de París.

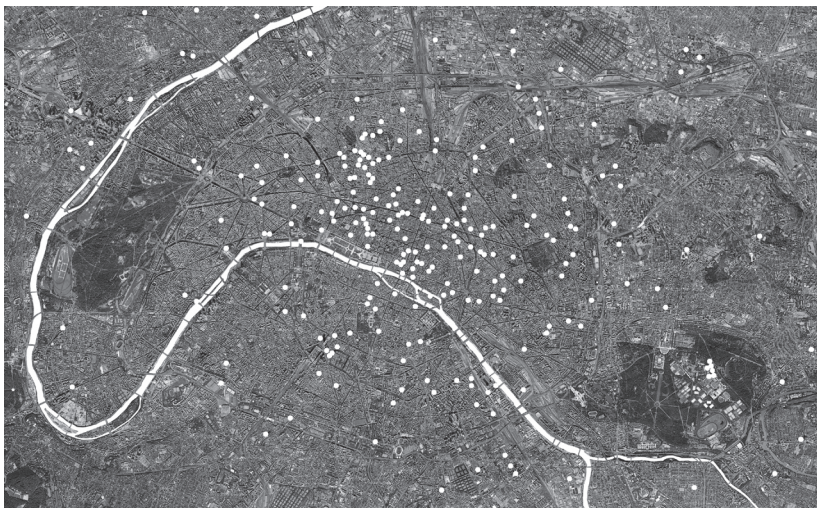
Després d'actuar al Circ Medrano, on es volien quedar, però que va ser enderrocat, de representar en fàbriques ocupades durant el Maig del 1968, i d'assajar, conduïdes per l'atzar, a les Salines d'Arc-et-Senans de l'arquitecte Claude-Nicolas Ledoux, la «troupe» del Soleil anà a parar, també casualment, a l'antiga Cartoucherie de París.

Vist amb el temps, sembla com si el lloc hagués estat fet a mida del grup. Se situa als afores de la ciutat, enmig d'un parc: un espai altre, una heterotopia, emprant el terme foucaultià (Foucault 1978), que trenca amb el mapa teatral del París contemporani.

La Cartografia de París ens dóna una idea dels límits de l'aproximació morfològica. En estudiar la geometria dels punts, no podem entendre el sentit de la desaparició de l'anomenat Bulevard del Crim l'any 1862, quan el baró Haussmann, alcalde de París, manà enderrocar els teatres del bulevard del Temple per obrir el bulevard del Príncep Eugène —futur Bulevard Voltaire— i la plaça del Château d'Eau —futura plaça de la República— i endegà la construcció de quatre noves sales: el Théâtre de la Gaîté, els Théâtre Lyrique i del Châtelet, a la plaça del mateix nom, i la Nova Òpera.



L'entrada a la Cartoucherie al Bosc de Vincennes de París (Laura Cuch).



París, mapa teatral (Guillem Aloy, Observatori de Teatres en Risc).

Amb aquesta operació urbana, Haussmann, potser sense proposar-s'ho, promogué un trencament de l'espai teatral a dins de l'espai urbà; un canvi de la funció del lloc teatral, de l'estatus social del teatre, del públic, de la manera com aquest freqüenta, percep i viu el teatre en la ciutat. La destrucció del bulevard del Temple anuncià el pas d'un sistema obert a un de tancat. Marcà la fi de les passejades. (Naugrette-Christophe 1987)

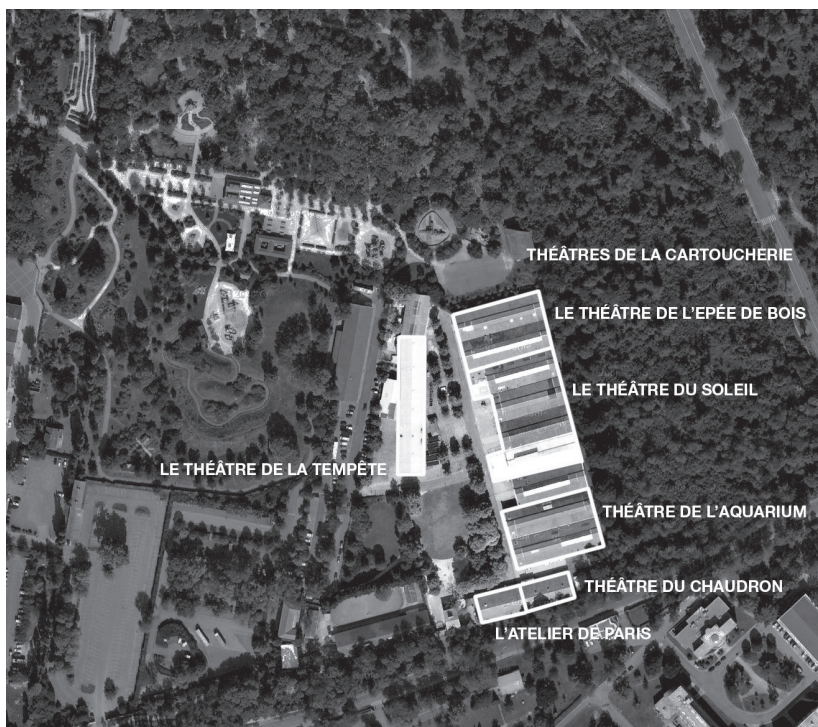
El canvi de la mirada morfològica per una d'històrica fa que les àrees prenguin la forma de barris en què els teatres juguen un rol important. Però la història dels teatres a les ciutats també està feta de trencaments, com la històrica construcció de l'Odeón, a mitjan del segle XVIII, el primer teatre de París que se situa en la ciutat com a monument amb caràcter, és a dir que «embelleix» l'entorn i a la vegada és un pol dominant en una operació de transformació urbana. (Rabreau 2008)

La història del lloc teatral de París també està plena d'innovacions que sacsegen les estructures establertes. Com el cas del Théâtre National Populaire de Jean Vilar, situant-se als anys 1950 del segle XX en un barri burgès sense tradició teatral; del descentrament dels centres culturals del «cin-turó roig» de París; o de la mateixa Cartoucherie al Bosc de Vincennes, introduint-se en el mapa teatral de París a l'inici dels setanta. (Banu 1984)

El territori de la Cartoucherie no és un barri, no se situa en la ciutat realment existent, sinó en un espai altre, alternatiu tant als llocs consolidats, com als que estan en declivi. Formant el seu propi caràcter i una veritable ciutat del teatre a la frontera de la ciutat.

La Cartoucherie és una antiga fàbrica de municions enmig d'un bosc convertit en parc urbà. Una vegada perduda la seva funció original, va esdevenir un lloc amb voluntat de crear un món propi, una ciutat del teatre no pas pel desig o pressupost institucional, sinó com a conseqüència dels fets, de la vida d'unes companyies.

En l'article «L'abri ou l'édifice», Antoine Vitez va saber copsar molt bé la doble condició que pot assumir l'arquitectura dels teatres, bé d'edifici, «perfecte instrument tècnic» (Vitez 1978, 24), més o menys monumental, signe eloqüent que cerca distingir-se, bé de refugi que abriga l'activitat teatral. Vitez, director, actor, pedagog de teatre francès, instal·lat aleshores en un antic graner de la població d'Ivry,

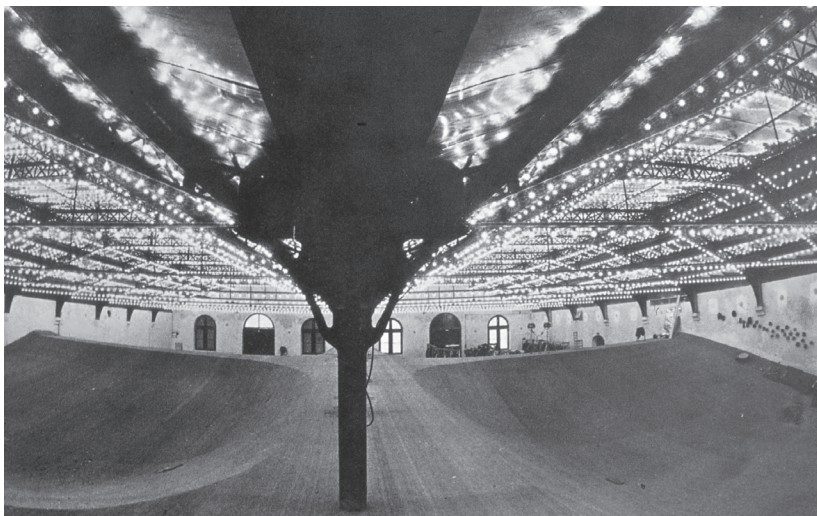


La Cartoucherie al Bosc de Vincennes de París
(Guillem Aloy, Observatori de Teatres en Risc).

repassant l'experiència de la intervenció arquitectònica en aquell espai, confessava: «si j'avais été plus lucide, plus attentif, plus intelligent (ou sens propre), j'aurais demandé un aménagement minimal de la grange. A la place de la transformation en un joli théâtre, j'aurais imposé l'utilisation brute». Vitez es lamentava, «Nous normalisons un lieu qui avait un intérêt en soi. Nous avons un abri, nous élevons un édifice. Le distingue a son importance. Finalement, il n'y a que deux types de théâtre, l'abri et l'édifice. Dans l'abri on peut s'inventer des espaces loïsibles, tandis que l'édifice impose d'emblée une mise en scène» (Vitez 1978, 24). No és pas casual que aquest text aparegués en el número monogràfic dedicat a «Les lieux du spectacle», que Christian Dupavillon va preparar per la revista *L'Architecture d'aujourd'hui*, ja que Dupavillon, amic i col·laborador de Jack Lang, i l'any 1970 estudiant d'arquitectura, havia jugat un paper clau en l'entrada del Théâtre du Soleil a la Cartoucherie (Cramesnil 2004, 89).

Les naus de la Cartoucherie oferien el refugi cercat per un grup, el Soleil, que volia situar-se al marge del teatre a la italiana. Des dels seus inicis, la companyia havia defugit els teatres: l'any 1967, *La cuisine*, el seu primer gran èxit, es representà al Circ Medrano de Montmartre. En les escenografies del Soleil, tan sols a *Mephisto*, adaptació de la novella de Klaus Mann, apareix una embocadura i és, precisament, la de l'escena del teatre oficial nacionalsocialista. També, i fixant-nos en la interpretació, les actrius i els actors del Soleil tendeixen a explorar tècniques d'interpretació que se situen enllà de les de les del món teatral més tradicional. Les pròpies de pallassos a *Els clowns* (1969), de la *Commedia dell'arte* a *L'Age d'or* (1975), del cabaret a *Mephisto* (1979), del kabuki al cicle dels Shakespeare (1981–84). A convertir-se en tittelles humanes a *Tambours sur la digue* (1999), o en actors de cinema mut a *Les naufragués du Fol Espoir* (2010) (Ramon 1997, 114–118).

Les naus de la Cartoucherie eren el lloc just, necessari, pel treball de creació col·lectiva de la companyia. Ja als inicis del grup, a *Els clowns*, l'obra era el producte de tot un seguit d'improvisacions que s'enriquien i acabaven per estabilitzar-se i fixar-se, en un treball de formació gestual que es convertirà en una constant de les obres del grup. Unes naus, que per la seva estructura podien convertir-se en magatzems o tallers d'escenografia, vestuari o utillatge, en oficines o cuines. Espais destinats als usos múltiples que donen vida a un teatre i a una ciutat.



L'Âge d'or a la Cartoucherie (1975).

Les naus configuraven un espai buit, neutre, preparat per acollir qualsevol proposta escènica. «Per què una fàbrica és un lloc teatral millor que altres? Perquè està feta per allotjar creacions, produccions, treballs, invencions, explosions!» (Mnouchkine 1990, 16). L'espai escènic és important per a la dramaturgia del Soleil, malgrat que amb el temps la companyia hagi anat variant l'enfocament de les seves proposicions. Així, en les obres del cicle sobre la Revolució Francesa, les accions simultànies intenten trencar amb la visió unitària de l'espectacle. La sala ha de ser transformable, però no per això esdevé un teatre-màquina. La tècnica s'usa però no s'exhibeix, com a *L'Âge d'or*, on per formar l'orografia accidentada de l'espai escènic les excavadores entren al recinte; sense que això es faci aparent en la representació. A *L'Âge d'or*, l'espai de la Cartoucherie és ben divers del de les obres anteriors. Les dues naus se'ns presenten al primer cop d'ull com un àmbit únic, en el qual les bombetes del sostre ens recorden un envelat, un lloc festiu. I com si una pluja de meteorits hagués caigut del cel, al terra de la Cartoucherie apareixen nou cràters. Actuant al cim d'ells o a baix; recolzant-se en el mur o situant-s'hi al mig, els actors del Soleil cerquen treure el màxim partit d'aquest espai. Fins i tot, els murs es converteixen en un espai escènic possible. El públic ha de decidir, per si mateix, on se situa.

Si els primers muntatges reservaven la sorpresa de la transformació del lloc, amb els anys, l'espai frontal sembla imposar-se a la Cartoucherie. Des de les representacions de Shakespeare (10.12.1981: *Richard II*; 10.6.1982: *Le nuit des rois*; 18.1.1984: *Henry IV*), la valoració del gest, ja present en obres anteriors, s'accentua; i amb ella, la frontalitat. Però la història del grup no s'atura, a *Les Éphémères* (2006), per exemple, quan la frontalitat semblava ben instal·lada, inamovible, l'escena esdevé un passadís, amb el públic situat a banda en unes graderies, construint-se d'aquesta manera un lloc teatral dins d'una de les naus del Soleil. «La Cartoucherie se transforme à chaque spectacle. Le bar est ici, puis il est là, puis encore ailleurs, mais ce n'est jamais gratuit [...]. C'est lié aux qualités d'un lieu comme la Cartoucherie qui n'est pas un théâtre, mais un grand hangar, qui nous laisse donc toute liberté» (Mnouchkine 2009, 65).

Com dèiem, un refugi, un abric, i no un edifici, un monument. Uns espais no només de la representació i de la creació, sinó també d'acollida. Heus ací el que fa de la Cartoucherie una autèntica ciutat del teatre. Un espai de trobada on, sense confondre's, l'Art i la Vida s'apropen. Un lloc real on tot és possible i on s'han anat instal·lant diferents grups i obrint espais escènics: l'Aquarium, la Tempête, l'Epée de Bois, le Chaudron. Una ciutat viva, al marge de les institucions.

Bibliografia

- Alcázar, Iván. 2012. *(Altres) espais per a l'escena*. Recerca amb el suport del CoNCA. <http://barcelonaespaisescenics.blogspot.com.es/>.
- Aloy, Guillem. 2012. *Espais teatrals d'entitats. Anàlisi de casos, cartografia i models d'actuació*. Recerca amb el suport del CoNCA. http://dl.dropbox.com/u/1376564/Ateneus/CoNCA_Dossier.pdf.
- Banu, Georges. 1984. «La ville et ses lieux». Dins *Le théâtre, sorties de secours*, 86–110. París: Aubier.
- Benjamin, Walter. 1975. *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones 3*. Madrid: Taurus.
- Bonnín, Hermann. 2000. «La tercera via». *Barcelona Metròpolis Mediterrània* 50: 9–11.
- Cramesnil, Joël. 2004. *La Cartoucherie, une aventure théâtrale*, París: Amandier.
- Gourret, Jean. 1985. *Histoire des Salles de l'Opéra de Paris*, París: Guy Trédaniel.

- Foucault, Michel. 1978. «Espaces otros: utopías y heterotopías». *Carrer de la Ciutat*, 1: 5-9.
- Mnouchkine, Ariane. 1990. Citada a Gaele Breton, *Théâtres*, 16. París: Moniteur.
- . 2009. *Ariane Mnouchkine. Introduction, choix et présentation des textes par Béatrice Picon-Vallin*. Arles: Actes Sud-Papiers.
- Naugrette-Christophe, Catherine. 1987. «La fin des promenades: les bouleversements de la carte des théâtres dans le Paris du Second Empire». Dins *Le théâtre dans la ville*, 104-139. París: Éditions du CNRS.
- Pasqual, Lluís. 1997. *Un projecte de ciutat del teatre*. Barcelona.
- . 1998. *Projecte Ciutat del Teatre. Document tècnic de discussió per a ús intern*. Barcelona.
- Pérez de Lama, José. 2007. *Entre Blade Runer y Mickey Mouse nuevas condiciones urbanas. Una perspectiva desde Los Angeles, California. 1999-2002*. Tesi Doctoral. Universidad de Sevilla. http://www.hackitectura.net/osfavelados/2006_elretorno/03_05_merry_pranksters_web_06.pdf.
- Rabreau, Daniel. 2008. *Apollon dans la ville. Essai sur le théâtre et l'urbanisme à l'époque des Lumières*. París: Éditions du Patrimoine, Centre des Monuments Nationaux.
- Ramon, Antoni. 1997. *El lloc del teatre. Ciutat, arquitectura i espai escènic*. Barcelona: Edicions UPC.
- . 2005. «El lloc del teatre: Barcelona fi de segle». Dins *I simposi Internacional sobre teatre català contemporani. De la transició a l'actualitat*. Barcelona: Diputació de Barcelona, Institut del Teatre. 559-579.
- . 2007. «Cartografia teatral: guia de dibuix i lectura». (*Pausa*.) *Quadern de Teatre Contemporani* 26: 12-19. http://www.theatresatrisk.org/go/IMG/pdf_01_cartografia_teatral_d_versio_web_.pdf
- . 2008. *De Palau de l'Agricultura a Centre de les Arts del Moviment. 1929-2009*. Barcelona. Informe històric que acompanyava l'avantprojecte d'adequació de l'espai escènic del Mercat de les Flors a Centre de les Arts del Moviment. http://www.theatresatrisk.org/go/IMG/pdf_01_ATe_mercat_lowres.pdf
- . 2011. «El deambular barceloní dels espais escènics». *Barcelona Metròpolis. Revista d'Informació i Pensament urbans [Quadern central: El teatre a la ciutat]* 83: 52-57. <http://www.barcelonametropolis.cat/ca/page.asp?id=23&ui=561>
- Strehler, Giorgio. 1986. *Yo, Strehler. Conversaciones con Ugo Ronfani*. Barcelona: Ultramar.
- . 1988. *Il Piccolo Teatro d'Arte. Quarant'anni di lavoro teatrale 1947-1987*. Milà: Electa.
- Vitez, Antoine. 1978. «L'abri ou l'édifice». *L'Architecture d'Aujourd'hui* 199: 24-25.

No Encounter Without Border. The Fractal Dimension of the Actor-Spectator Relationship

GABRIELE SOFIA

Summary: The notion of border has been greatly modified and it is no longer used to merely distinguish or separate objects. It rather becomes a complex system within which objects interlace and complement, without mingling or becoming assimilated.

The actor and the spectator, as human beings, are supposed to share precise body techniques required in their everyday lives. Nonetheless the actor elaborates new body techniques beyond their everyday needs. In this sense, the actor's psychophysical extra-daily organisation is the actual physical point of contact and difference with the spectator.

Throughout neuroscience and fractal geometry we can find some new epistemological models to describe the actor-spectator relationship. We can take the examples of the studies about mirror neuron mechanism that offer a new description of the motor processes that underline the actor-spectator interaction. Anyway, the presence of a mirror mechanism does not imply, as apparently suggested by the name, a «mirroring» of actor and spectator; it rather shows a motor and pre-linguistic resonating process on which the actor can find their own rules, their tricks and their *peripetia*. We might even say that the actor's aim is to be *ambiguous*, as long as possible, to the eyes and senses of the spectator.

We can thus affirm that it is in the different control of the actor's body-mind system and in their development of new creative potentialities that the border between them and spectator becomes the necessary difference that makes their meeting possible.

Keywords: Actor, Spectator, Mirror neurons, Fractals, Organicity

Introduction: the fractal border between actor and spectator

In the early seventies mathematics were upset by the discovery of fractal geometry, different from the Euclidean but much more suitable to describe the forms of nature. It is well known that such a discovery, carried out by mathematician Benoit Mandelbrot, influenced other fields of study as well, since it allows us to recognise the mechanisms of auto-similarity at various levels of observation of nature. One of the greatest innovations provided by fractal objects consists in reinventing the notion of border. In the first redaction of his work *Les objets fractals* Mandelbrot already states that «a vital new element is added: certain ill-defined transitions between zones of well-defined dimension are reinterpreted as being fractal zones» (Mandelbrot

1982, 18). In other words, fractals questioned the Euclidean distinction between point, line, plane and the solid, identifying intermediate possibilities unknown to Euclidean geometry. The so-called «borders» of the geometric dimensions fade now into intermediate dimensions that were formerly elusive. So Mandelbrot explored a *different* geometry, which is the most suitable to describe reality:

Clouds are not spheres, mountains are not cones, coastlines are not circles, and bark is not smooth, nor does lightning travel in a straight line... Nature exhibits not simply a higher degree but an altogether different level of complexity. (1982, xiii)

The notion of border is therefore greatly modified and no longer used to merely distinguish or separate objects. It rather becomes a complex system within which objects interlace and complement, without mingling or getting assimilated.

In my opinion, the border between actor and spectator, on which I intend to focus here, must be analysed according to the new notion of border arisen in mathematics, which can nevertheless provide a better description of nature at all levels, included human nature.

On the basis of previous considerations, we can define the notion of border as something that distinguishes and unifies at the same time. In this sense there is no encounter without border. Considering the relation actor/spectator, such a paradox can be explained by adopting the notion of techniques of the body (Mauss 1936). The actor and the spectator, as human beings, are supposed to share precise techniques of their bodies required in their everyday lives. Nonetheless the actor elaborates new techniques of the body beyond his everyday needs (Barba 1995). In this sense, the actor's psychophysical extra-daily organisation (that is the techniques he uses for acting on stage) is the actual physical point of contact and difference with respect to the spectator. In my opinion, analyzing this difference and its way of resonating through the spectator's body-mind may provide a new consideration of the notion of "border" within the relation actor/spectator.

Contact and difference: organicity and organic effect

The first remarkable difference is that between the natural *organicity*, which characterises everybody's everyday life, and the *organic effect* that the actor must create in order to be believed by the spectator's eyes and senses.

The notion of organicity, proposed by Constantin S. Stanislavski in the earliest years of the 20th century,¹ greatly influenced the main reforms of the 20th century theatre (Ciancarelli and Ruggeri 2005). According to Stanislavski any performed action is supposed to render the «spontaneity» of the everyday nature through technique: this is what Stanislavski defined as *organic creation*. It is exactly in that kind of creation that one of the most difficult challenge for the actor:

È sconcertante come una cosa così comune, che normalmente si crea spontaneamente, scompaia senza lasciar traccia, appena l'attore tocca il palcoscenico, e per ristabilirla ci vogliono tanto lavoro, studio e tecnica. (Stanislavski 1956, 517)

Stanislavski had undoubtedly already understood (by experimenting it in his theatre activity) that, as an human being *acts* on a stage, his everyday «spontaneity» is falsified by a peculiar condition: he has not «only» to act, but by acting he must also *stimulate* the spectator and rule his attention. This task requires extra energy as well as a *different* organisation of the body-mind system. In the 20th century, several theatre masters have called such different organisation of the actor «second nature». If the first nature is the organic one that characterises all living beings, the second nature is created through the artifice. It goes further than the innate organicity and gets organised in order to achieve an *organic effect* on the spectator.

The shift from the notion of *organicity* to that of *organic effect* (also said *O-effect*) was proposed in 1998 during the eleventh session of the International School of Theatre Anthropology (ISTA):

¹ So Gerardo Guerrieri (1968) states in his introduction to the italian translation of *The Work of the Actor on Himself*; Stanislavski drew inspiration from Goethe's works in order to elaborate the notion of *organic creation*.

This [actor's] efficacy depends on the organic effect obtained by the actor with respect to the spectator. The organic effect means the capacity to make the spectator experience a body-in-life. The main task of the actor is not to be organic, but to appear organic to the eyes and senses of the spectator. (Barba 1998, 12)

The organic effect is then a necessary condition for the actor to keep their relation with the spectator active. We should now wonder *how* such *organic effect* acts on the spectator as well as *how* the actor can give rise to it. All the theatre masters have given their own answer according to their own practical experience. Theatre Anthropology shows that, apart from the different traditions and poetics, there are practical answers to these questions based on some common principles shared by the various performative traditions and practices (Barba and Savarese 2005). At this point, I would like to connect some of these common principles and the recent discoveries provided by the neurosciences of action.

Neurobiology of the believable action

In the theatre believable action is closely connected to the actor's work on *intention*. In *The Work of the Actor on Himself* Stanislavski defines believable action as: «that well-founded that corresponds to a purpose». (Stanislavski 1956, 44). Meyerhold attributed to intention a main role in his biomechanical theories on action (Meyerhold 1922, 81). Grotowski based on the notion of intention his description of the psycho-muscular unity of action. (Grotowski 1986, 157). Roberta Carreri, actress of the Odin Teatret, defined theatre as «the dance of intentions» (Carreri 2007, 88). The frequently mentioned relation between the work on intention and the actor's efficacy can be connected to some neurobiological studies: I am here referring to research studies on the mirror neurons mechanism, carried out in the nineties by a team led by Giacomo Rizzolatti at the University of Parma.

Mirror neurons had formerly been identified as visuomotor neurons that activate both when a monkey² executes an action and when the same monkey or a human being executes the same action (Gallese et al. 1996). The most innovating aspect of such a discovery consists in detecting for the first time a mechanism of *direct* connection (that is not filtered by an explicit cognitive mechanism) between the sensory description and the motor activation in the perception or comprehension of an action (processes of *action observation*, as they are often referred to by the neuroscientists). Recently some factors, such as the discovery of audio-motor neurons working in the same way, have enlarged and enriched the considerations on this issue (Kohler et al. 2002). Rizzolatti, too, has often stressed that it would be more appropriate to consider mirror neurons a *basic mechanism* of the nervous system, since it is present in several parts of the brain and, though it assures the direct connection between the sensory information and the motor activation, it has different functions depending on the brain area in which it activates.

The first example of the mirror mechanism's way of functioning is provided by the experiment carried out in 2001 by Maria Alessandra Umiltà and her colleagues (2001): a macaque was shown some actions performed by the experimenters, who reported the activation of the macaque's *mirror mechanisms*. The action consisted in grabbing an object on the table. The outcomes showed that the macaque's mirror neurons activated when the observed action implied a real objective (i.e. when there was really an object on the table) and did not activate when the action was just "mimed" and there was no object on the table. The outcomes did not change when the end part of the action was hidden by a screen: as the action was provided with a real goal, the mirror neurons activated, although the macaque could not see the end part of the action. The experimenters deduced that mirror neurons activate when the observed action is provided with a real goal and they do not when the action is just "mimed".

² Mirror neurons, that were at first detected on the macaque, have been localized for a long time just indirectly in human beings. Recently a direct observation of single mirror neurons activating in human beings has been provided (Mukamel et al. 2010).

When, in autumn 2005, during the Interdisciplinary Convention «Interpersonal Relation – A neurophysiological perspective» organised by the University of Malta,³ Maria Alessandra Umiltà gave an account of the experiment to a multidisciplinary group of scholars, the theatre experts immediately asked about the “mimed” actions: «Whom have they been mimed by?» Was the person, who showed the macaque those “mimed” actions, trained to reproduce a real action in a pretence context? Or was he rather unprepared to perform a “mimed” action? Was this person trained to be *real* in a *fictive (fictitious)situation*? Obviously the answer was «No».

A further experiment, carried out in 2008 in collaboration with Rizzolatti, highlighted that among three kinds of *non-object-related* actions —mimed, symbolic and meaningless— only the mimed actions seemed to let the observer’s mirror system resonate (Lui et al. 2008).⁴ If we read the experimental details (*Materials and methods*), we could remark that this time the person charged to perform the action was an actress. In other words, somebody who was trained to create real *intentions* and dynamics in a *fictive situation*, such as the laboratory setting.

A further and important step of the studies on mirror neurons consists in considering the mirror mechanism’s activation as related rather to the aim linking and organizing the different motor acts than to the observation of the single motor act (Umiltà et al. 2008).

The mirror mechanism can then be considered as a crucial level of the spectator’s perception. In fact, the studies on mirror neurons describe the perceptive activities as action and motor resonance activities that are *necessary* and *immediate* for an implicit compre-

3 The Convention was part of the one of three public presentations of the project EMAPS, funded by the European Community and aimed at organizing a European Joint Master in Sciences of Performative Creativity (MSPC). This Master course, originated in the interaction between academics from different fields of study (Theatre Studies, Neurosciences, Cognitive Psychology, Anthropology) and different European universities, deliberately proposes a multidisciplinary and interdisciplinary approach to the study of human creative processes.

4 «The results of the present study showed that in the case of non-object-directed actions, only mimed actions led to activation, centred in IPS and the adjacent region of the inferior parietal lobule, overlapping that typically active in object-directed actions, whereas, symbolic actions and meaningless actions led to activation of SMG and angular gyrus» (Lui et al. 2008, 268–269).

hension of actions. In his work, written in collaboration with the philosopher Corrado Sinigaglia, Giacomo Rizzolatti proposes the notion of «shared space of action»:

As soon as we see someone doing something, either a single act or a chain of acts, his movements take on immediate meaning for us, whether he likes it or not. Obviously, the converse is also true: our actions have an immediate value for those who observe them. The mirror neuron system and the selectivity of the responses of the neurons that compose it, produce a *shared space of action*, within which each act and chain of acts, whether ours or “theirs”, are immediately registered and understood without the need of any explicit or deliberate “cognitive operation”. (2008, 131)

However, whereas in everyday life two people interact “organically” within such a *shared space of action*, on the stage this interaction must be ruled in any single moment by the actor within their relation with the spectator. This is why, as we have already said, the actor needs a different psychophysical training that allows them to create a shared space of *stimulation* (Pradier, 2008).

We have to remember that the *organic effect* as such is *related* to the spectator. The «second nature» allows the actor to interact more skillfully with the spectator, since the quality of their self-consciousness and self-control radically changes. They are then able to resonate in a different way through the spectator, to suggest them forecasts, to surprise them, to direct their attention.

This aspect is dealt with also by other neuroscientific studies, as that proposed by Fogassi and his colleagues (2005), which suggest that within a *shared space of action* we constantly follow dynamics of *motor* anticipation of the others' actions. An *immediate* anticipation, that is not mediated by an explicit cognitive effort. These experiments allow us to reconsider the psychophysical behaviour of the theatre spectator that is physically involved in a constant activity of forecasting and anticipating the actor's actions. The trained actor is completely aware of such forecasts and plays on them in order to create precise effects, such as expectation, suspense, surprise, that characterise and make the relation actor/spectator live. This mechanism

was known by Vsévolod Meyerhold, who used to refer to this ability of increasing the action forecasts as «pre-acting»:

It is not acting as such which interests us, but *predigra*, pre-acting, because expectation arouses in the spectator a greater tension than that which is provoked in him by something already received or pre-digested. This is not theatre. The spectator wants to dive into the expectation of the action. (1925, 141)

Playing with borders: the ambiguous actor

These considerations allow us to detect a further deeper aspect of the notion of “border”, i.e. the aspect concerning the distance that separates the actor’s personal experience from that of the spectator. In a letter dated 1914, the great Russian theatre director Meyerhold remarks with a note of cynicism:

Osservate: l’attore ha semplicemente chinato il capo. «Ah, che fa piange il poveretto?» domanda uno spettatore. Ha creduto che quello piangesse, ed è scoppiato in lacrime pure lui. E l’attore? Forse, ride di nascosto dopo aver assunto una posa tragica. Ecco quale forza (e quale inganno!) si racchiude nella posa di un attore, nel gesto di un attore! (1914, 67).

Meyerhold’s straightforwardness in showing the profound distance between the actor’s experience and the spectator’s, should not be thought of as a biting remark of a director known for his revolutionary and provocative attitude. In quieter words Stanislavski, whose work is often superficially considered as a method based on emotions and on transferring them to the spectator, suggested to his pupil Toporkov: «Perché mai [lei] dovrebbe piangere? Lasci che sia il pubblico a versare le sue lacrime!» (1991, 37).

A review of the actor’s techniques would highlight the physical, emotional and experience asymmetry between the actor and the spectator. The presence of a mirror mechanism does not imply, as apparently suggested by the name, a “mirroring” of actor and spectator; it rather shows a motor and pre-linguistic resonating process, on which

the actor can found their own rules, their tricks and *peripetia*. We might even say that the actor's aim is to be *ambiguous* as long as possible to the eyes and senses of the spectator. Being aware that «as long as possible» is the complete opposite — at once — both of «ever» and «never».

Recently neuroaesthetics highlighted how fundamentally important *ambiguity* is for a work of art. In 2002, Semir Zeki collected his considerations on this issue in the essay «The neurology of ambiguity» (2002). Starting by considering the common notion of ambiguity — that is something unclear, confused and not well-defined — Zeki comes surprisingly to its opposite, i.e. the *neurological* definition of ambiguity:

True ambiguity results when no single solution is more likely than other solutions, leaving the brain with the only option left, of treating them all as equally likely and giving each a place on the conscious stage, one at a time, so that we are only conscious of one of the interpretations at any given time. *Thus a neurobiologically based definition of ambiguity is the opposite of the dictionary definition; it is not uncertainty, but certainty — the certainty of many, equally plausible interpretations, each one of which is sovereign when it occupies the conscious stage* (2002, 174–175).

In spite of Zeki's important considerations, in my opinion the notion of ambiguity can be enlarged. If we take into consideration the etymology of this word, we notice that it is related to the adjective *ambiguous*, which is derived from the Latin *ambiguus* that is composed of *amb* (that means, [a]round, on two or more sides) and *agere*, which means to lead, to act. So, the etymological sense is «to act around, to act in several directions». Etymology allows us to see the intrinsic link between the notion of ambiguity and the action, which makes this notion greatly relevant and suitable to the condition of the actor, who unceasingly seeks these peculiar moments when his potential action can become concrete according to several possible directions, i.e. when he might act in several directions. For instance, Odin Teatret employs a specific word for such moments, that is *sats*:

In the language of our work it indicates, among other things, the moment in which one is ready to act, the instant which precedes the action, when all the energy is already there, ready to intervene, but as if suspended, still held in the fist, a tiger-butterfly about to take flight. (Barba 1995, 39)

The *sats* is that particular moment in which the spectator elaborates many hypotheses about the following development of the action, while the actor maintains a condition of attractive ambiguity:

To find the life of the *sats*, the performer must play with the spectators' kinaesthetic sense and prevent them from foreseeing what is about to happen. The action must surprise the spectators. (Barba 1995, 56).

Ambiguity is not a permanent situation (as it may occur in the visual arts), nor is it something the actor acquires once and for all; it is rather a quite subtle process of sharing and distancing that the actor has constantly to reach once again. In order to reach this, they are required to acquire a *second nature*.

Techniques of building a second nature

There are different kinds of techniques of building a second nature aimed at reaching an organic effect on the spectator. I take here into account a peculiar technical-pragmatic principle that is shared by many performative traditions: the principle of fragmentation and reconstruction. This principle has been differently defined (segmentation, decomposition, disarticulation, etc.) according to the master or expert who used to mention it. It consists in a deliberate, precise and aware fragmentation of an everyday action into a greater or smaller number of sub-actions, which are aimed at reaching the same goal as that of the whole action. When such a fragmentation becomes extremely deep and detailed, it usually turns into the reconstruction of the original action, which acquires a new quality and a *different* nature thanks to this operation. It is worth considering some examples.

The training of the physical mime Étienne Decroux consisted of some exercises based on decomposing an everyday action into several «phases». For instance, the action of «drinking a glass of water»

was decomposed into 26 phases. By watching the footages showing Decroux himself executing this kind of exercises, we can see that the initial breaking-up of the everyday stream of the action into several fragments is followed by the reconstruction of a new fluency by increasing the number and density of fragments, which become smaller and smaller as well as closer in time to each other.

Another example: we know that Meyerhold's biomechanical *études* were based on fragmenting/widening the single action (throwing a stone, bowshot, jumping on the chest) into several extremely complex actions (which are articulated too) aimed at reaching the main goal, that is the goal of the main single action. Meyerhold explicitly widened each sub-phase not in order to increase its width but to make the actor more precise and attentive in performing it. In its turn every sub-phase could be broken up into further sub-phases that might contain themselves further new phases, and so on.

This technique of fragmentation is important for the actor in two different senses: it breaks automatism and provides a different awareness of one's own psychophysical organisation.

As said above, the action can be defined according to the neurosciences as a chain of motor acts «linked» to each other by an intention. In order to *reconstruct* a precise action on the stage, the actor needs to be trained and to retrace *consciously* those motor acts that activate quite automatically in everyday life as soon as an intention is activated. The principle of segmentation/reconstruction breaks this kind of automatism and allows the actor to become more aware of the motor acts on which the *process* of an action is based. Similarly, being aware and able to control an increasing number of motor acts, the actor multiplies the potentialities of his action, the directional cores, the unexpected trajectories, the dynamic spaces where refined peripetia are possible.

Focusing again on the experiment carried out by Umiltà and her colleagues in 2001, we may suppose that the macaque's mirror system did not activate, when the action was "mimed", because the experimenter did not reconstruct the *process* but focused on imitating the *result*. So, it seems clearer why, in the experiment carried out by Lui and his colleagues in 2008, the actress "miming" the action could nevertheless activate the observer's mirror mechanism. Besides, Stan-

islavski himself suggested that the principle of «segmentation into tasks» could be a way of preventing the actor from jumping forward to the result of an action and neglecting the *process* leading to it:

Esistono cioè dei compiti grandi, medi, piccoli, principali e secondari che si possono legare tra di loro [...] L'errore della maggior parte degli attori è di non preoccuparsi dello scopo e dello sviluppo dell'azione. Mirano diritto alla conclusione e finiscono per recitare solo quella, enfaticamente, cadendo inevitabilmente nel mestiere. Imparate e abitatevi a non rappresentare la conclusione di un'azione ma ad affrontare veramente in un modo produttivo e funzionale, per tutto il tempo che restate in scena, il «compito» e la sua azione. (1956, 127).

When Stanislavski points out the goal and development of an action as greatly important, he does mean the intention and the motor acts on which it is based, does he not?

Moreover, these examples show that the fragmentation/reconstruction process allows the actor to overcome the (conceptual, linguistic) dichotomy between inner and outer work, i.e. between intention and action. Beside the precise psychomotor awareness of every single act, the actor is characterised by an unceasing work on the *intention of the believable action*, in order to keep it living and to reconstruct the fluency required by the *organic effect*.

The goal of the work is the unity of the two dimensions, the interior and the physical/mechanical. But in order to free oneself from the conditioning of the duality, some performers fully accept it and submit the “body” to new conditionings. For them, to pass from daily behaviour to the extra-daily behaviour which characterises performance does not mean freeing oneself from conditionings, but conditioning oneself differently, de-composing in order to recompose.

It is not always easy to understand how, in this constriction, sometimes in this violence, a process leading to liberty can be hidden. [...]

The performer who has fully accepted the illusion of duality and who has succeeded in dominating it passes from an incultured spontaneity to an accultured spontaneity: in this sense, he acquires a second nature. When

he has incorporated this second nature, and it is no longer necessary for him to guide it consciously like the driver of a vehicle, then intention and action, body and mind, are no longer distinguishable (Barba 1989, 312).

Such *new* unity of body and mind, of intention and action assures the actor's *effective* attitude.

The border between actor and spectator can be described according to the creative processes on which the *organic effect* is based. In my opinion, this effect is precisely what becomes the actual border between actor and spectator, through the required enlargement of the everyday techniques of the body. Building this border is exactly what the actor's creativeness aims at. So, the traditional dichotomy between artifice and spontaneity disappears, since the artifice itself is required to reach the spontaneity, and then the creative act: «Non seulement la technique n'exclut pas la sensibilité: elle l'autorise et la libère. Elle en est le support et la sauvegarde» (Copeau 1955, 31). It is exactly through the precision and construction of the «necessary forms» or «tangible signs» — as they are defined by Copeau — that the freedom of the creative processes becomes possible:

À mesure que ces signes s'affirment, en justesse, en accent, en profondeur, à mesure qu'ils prennent possession du corps et de son habitude, ils stimulent en retour les sentiments intérieurs qui de plus en plus réellement s'installent dans l'âme de l'acteur, l'emplissent, la supplantent. C'est à ce degré du travail que germe, mûrit et se développe une sincérité, une spontanéité conquise, obtenue, dont on peut dire qu'elle agit à la manière d'une seconde nature, qu'elle inspire à son tour des réactions physiques et leur donne de l'autorité, de l'éloquence, du naturel et de la liberté. (Copeau 1955, 32–33)

In conclusion: the vertical border, creativity and fractals

We need to consider again the starting example about fractals. According to Benoît Mandelbrot, the father of fractals, nature is not just more complex than how Euclidean geometry used to describe it, but it is *differently* complex. The actor fragments his own action,

so that he can recompose it differently, and similarly the fractals are based on a fragmentation that, if endless, becomes a kind of logic more suitable to describe nature. As in fragmenting an action the actor does not add new actions but digs in a same action in a potentially unceasing way, so the fractal geometry conceives an «endless» fragmentation that does not develop horizontally but «vertically». As first examples Mandelbrot proposes «Courbes qui ne s'en vont pas à l'infini, mais dont la longueur entre deux points quelconques est infinie» (Mandelbrot 1975, 12). Analyzing fractals may then allow us to find the border between the actor and the spectator, not in a horizontal and basically spatial sense, but in a vertical view which concerns the profound work on one's own physical and creative potentialities. Both the perspectives are based on the fragmentation and reconstruction aimed at representing, or better *re-presenting* nature in a *different* as well as *equivalent* way.

In 2007 the Australian physician Richard Taylor, along with his team, published an essay where he detected in the famous American painter Jackson Pollock's paintings such a large number of fractals that it was possible to consider them an important criterion to authenticate the American painter's works (Taylor et al. 2007). It is well known that Pollock's technique supposed the canvas to be lying on the floor and the paint to be thrown or to be poured. It is interesting that Taylor does not attribute this technique to the creation of fractals,⁵ but to Pollock's peculiar psychophysical behaviour while he painted:⁶

Our preliminary research indicates that human motion displays characteristics of fractal [...] when people restore their balance. This suggests that perhaps Pollock's motions were performed in a state of controlled «off-balance», and that he deliberately tuned into the fractal behaviour of this underlying physiological process. (Taylor et al. 2007, 700)

5 He confirms this thesis, by making people use the same technique on canvas where no fractal was detected.

6 «The fractals are not an inevitable consequence of pouring paint but are instead the result of Pollock's specific pouring technique» (Taylor et al. 2007, 699).

Perhaps unintentionally, Taylor traces precisely a «behaviour conditioning» that typically belongs to the concepts of the Theatre Anthropology. What Taylor denotes as «controlled off-balance» may be another definition of *luxury balance*, detected by Decroux and drawn on by Eugenio Barba. The Pollock example shows that during the creative moment — that is open and partly casual — a body-mind, highly trained to precision and to a non-everyday conditioning, maintains those inner dynamics characterising the everyday naturalness: if our nature consists of dynamics that can be described through a fractal logics, the same fractal dynamics may be then detected also in a second nature, which has been made up in an orderly and precise way.

Then, the final question: is it possible to distinguish Pollock's creative process from its conditioning influence on his body-mind system within his painting act? In my opinion, it is not.

In conclusion, we can say that, like in the case of Pollock techniques, also for the actor is impossible to distinguish the construction of a second nature from his creative processes:

Teatro è arte che, avendo come strumento e creatore il soggetto stesso (corpo-mente) che crea, produce nel soggetto un potenziamento del sé, un'auto-coscienza e un controllo che sprigiona una capacità di gioco, variazione, modulazione del sé: che è ciò che noi chiamiamo creatività. (Falletti 2008, 24-25)

It is in the depth, in the difference of control of one's own body-mind system, in the development of new creative potentialities that the border between actor and spectator becomes the necessary difference that makes their meeting possible.

Translation by Gennaro Lauro

References

- Barba, E. 1989. «The Fiction of Duality». *New Theatre Quarterly* 5 (20): 311-314.
———. 1995. *The Paper Canoe. A Guide to Theatre Anthropology*. London: Routledge.
———. 1998. «Announcement. 11th International Session of ISTA». *The Drama Review* 42 (1): 12-13.

- Barba, E. and N. Savarese. 2005. *The Secret Art of the Performer*. London / New York: Routledge.
- Carreri, R. 2007. *Tracce. Training e storia di un'attrice dell'Odin Teatret*. Milano: Il Principe Costante.
- Ciancarelli R. and Ruggeri S. eds. 2005. *Il teatro e le leggi dell'organicità. Antologia di fonti e studi*. Roma: Dino Audino Editore.
- Copeau, J. 1955. «Réflexion sur le *Paradoxe* de Diderot». *Notes sur le métier du comédien*. Paris: Michel Brient.
- Falletti, C. 2008. «Un'eredità ricca di storia». In C. Falletti, ed. *Il corpo scenico*. Roma: Editoria & Spettacolo.
- Fogassi, L. et al. 2005. «Parietal lobe: from action organization to intention understanding». *Science* 308: 662–667.
- Gallese, V. et al. 1996. «Action recognition in the premotor cortex». *Brain* 119: 593–609.
- Grotowski, J. 1986. Conference at Liège, Cirque Divers, 2 January 1986. Unpublished transcription of a tape recording, quoted in T. Richards, *At work with Grotowski on physical actions*. London / New York: Routledge, 1993.
- Guerrieri, G. 1968. Introduzione. In K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*. Roma / Bari: Laterza.
- Kohler, E. et al. 2002. «Hearing sounds, understanding actions: action representation in mirror neurons». *Science* 297: 846–848.
- Lui, F. et al. 2008. «Neural substrates for observing and imagining non-object-directed actions». *Social Neurosciences* 3: 261–275.
- Mandelbrot, B. 1975. *Les objets fractals. Forme, hasard et dimension*. Paris: Flammarion.
- . 1982. *The Fractal Geometry of Nature*. New York: W.H. Freeman & Co.
- Mauss, M. 1934. «Les techniques du corps». In M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*. Paris: PUF.
- Meyerhold, V. 1914. «Glossy Doktora Dapertutto k 'Otricaniju teatra' Ju. Ajcheval'da, Ljubov' k trëm apel'sinam, vol. 4–5». In V. Mejerchol'd, *L'attore biomeccanico*, 20–21. Edited by F. Malcovati. Milano: Ubulibri, 1993.
- . 1925. «Le Professeur Boubous et les problèmes posés par un spectacle sur une musique». In V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre. II: 1917–1929*. Lausanne: La Cité / L'Age d'Homme, 1975.
- Mukamel, R. et al. 2010. «Single-Neuron Responses in Humans during Execution and Observation of Actions». *Current Biology* 20: 1–7.
- Rizzolatti, G. and C. Sinigaglia. 2008. *Mirrors in the brain. How our minds share action and emotions*. Oxford: Oxford University Press.
- Pradier, J.M. 2008. «Dall'ideologia della simulazione all'estetica della stimolazione». In C. Falletti, ed. *Il corpo scenico*. Roma: Editoria & Spettacolo.
- Stanislavskij, K. 1956. *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Roma / Bari: Laterza.
- Toporkov, V.O. 1991. *Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni*. Milano: Ubulibri.

- Taylor, R.P. et al. 2007. «Authenticating Pollock paintings using fractal geometry». *Pattern Recognition Letters* 28: 695–702.
- Umiltà, M.A. et al. 2001. «I know what you are doing: a neurophysiological study». *Neuron* 32: 91–101.
- . 2008. «When pliers become fingers in the monkey». *Proceedings of the National Academy of Sciences* 105 (6): 2209–2213.
- Zeki, S. 2004. «The Neurology of Ambiguity». *Consciousness and Cognition* 13: 173–196.

IV Sobre llengües i identitats nacionals

La recepció del teatre català a França (1990–2010): abast i límits

ANTONIA AMO *Université d'Avignon*

JORDI LLADÓ *Universitat Oberta de Catalunya*

Summary: Given the growing number of translations and performances of contemporary Catalan plays in France in the 1990–2010 period, the author proposes the existence of a scenic hallmark associated to Catalonia and Barcelona. This study reviews the sectors involved in the process (translators, publishers, authors, managers, teachers, institutions, etc...) focusing on the works and authors that have received a favourable response.

The work is based in a series of personal surveys conducted among the most significant agents in the phenomenon. The analysis takes into account the role of the French theatre system as a paradigm (with emphasis on the canon issue). It also approaches the level of knowledge of the dramatic Catalan tradition in France prior to the studied period.

The study points to several conclusions: a) The predominance of universal and contemporary themes in the works “exported” to France. b) The Catalan theatre’s achievement of a degree of esteem never seen before. c) The insufficient visibility of the studied playwrighting as a unique phenomenon in the Hispanic and European context.

Keywords: Catalan Theatre, French Reception, Globalisation

Paraules clau: teatre català, recepció a França, globalització

Aquesta ponència sorgeix arran del naixement del Grup de Recerca en Arts Escèniques, quan la Dra. Antònia Amo i jo mateix ens coordinàrem arran d'un comú objectiu de recerca: la recepció del teatre català a França durant les darreres dècades. Tots dos intuïem com una diversitat de factors podrien haver contribuït a un aparent *succès d'estime* de les obres dels dramaturgs catalans difoses a França en el període. Vam decidir abordar directament alguns dels actors significats del fenomen sempre enfocant-ho amb Europa com a marc de referència i en el context d'una crisi del teatre de text, o eclosió postdramàtica que el féu trontollar, com recalca Jean Pierre Ryngaert (2002, 7). La ponència vol oferir un estat de la qüestió que albiri un estudi més afinat quant a l'engalzament de l'escena catalana dins de les europees.

Entre els factors citats destaquem, en primer lloc, un nombre considerable de traduccions al francès, excepcional si el comparem al llistat anterior a 1980; una vuitantena de títols si sumem les peces editades i el conjunt de les catalogades al Catalan Drama de la Sala Beckett.

Cal destacar sobretot el paper d'Éditions de L'Amandier, i les Éditions Théâtrales i puntualment les Éditions de l'Olivier, La Tour Gille (Éditions du Temps), Cénomane, Éditions du Laquet i Presses Universitaires du Mirail. Un agent important ha estat la Maison Antoine Vitez, «atelier européen de la traduction», i la dedicació constant de firmes com André Delmas, Isabelle Bres, Laurent Gallardo o Neus Vila, entre d'altres. Un segon factor ha estat la representació: una trentena de peces catalanes produïdes als darrers anys han estat dutes a un escenari o auditori de l'Estat francès, xifra baixa en termes relatius, com ens ha aclarit Irene Sadowska-Guillon, una de les lectores i crítiques més informades respecte del teatre català i espanyol contemporani, que recalca que el nombre de peces «proposades» és molt superior a les representades (2010). Un altre element decisiu és l'interès acadèmic creixent, amb l'activitat de professors, lectors i estudiants com ara Montserrat Proudon, Maria Llombart, Cristian Camps, Antonia Amo i Fabrice Corrons, que han impulsat compilacions, tesis doctorals, recerques o congressos a l'entorn de la nostra dramaturgia. Destaquem en tal sentit Carles Batlle en la doble faceta d'autor i acadèmic, connectat amb Ryngaert o Jean-Pierre Sarrazac i la revista *Études Théâtrales*. Dues mostres significatives en foren la Journée d'Études que Proudon i Llombart dedicaren a la Universitat Paris-VIII a l'entorn de *L'habitació del nen* de Josep M. Benet i Jornet i la documentada tesi de Corrons, sobre l'«Escola de Sanchis», centrada en l'obra de Batlle i Lluïsa Cunillé (2009). I un darrer factor, ben decisiu, ha estat el suport d'entitats dependents de la Generalitat de Catalunya com ara l'Institut Ramon Llull (singularment en la seva delegació a París) i la Institució de les Lletres Catalanes, al costat de col·laboracions escadusseres de l'Instituto Cervantes.

Dins d'un procés que acotem entre 1980 i 2010, en destaquem com a vèrtex central el premi Molière a la millor obra còmica a Sergi Belbel per *Després de la pluja* el 1999. Al seu costat, situem l'entusiasta recepció d'*El verí del teatre* de Rodolf Sirera, representada a França profusament des que el 1985 es presentà a Toló i a Avinyó, una peça, segons apunta Sadowska-Guillon, incorporada a llibres de text. Sirera és, amb Benet i Jornet, un autor prolíficament traduït, amb una desena llarga de títols. Com a dada final del període situem l'èxit de la representació d'*El mètode Grönholm* de Jordi Galceran el 2011. Cal fer un

esment, per bé que no sigui objecte del nostre estudi, de la bona recepció de propostes espectaculars com *Non Solum* de Sergi López i Jorge Picó (2009) o la celebrada performance *Pasodoble* de Miquel Barceló i Josef Nadj a Avinyó (2006), dins de la tradició de bona recepció dels col·lectius escènics catalans (*La Torna* d'Els Joglars a Avinyó, el 1977, per exemple).

Una porta d'aquest interès fou José Sanchis Sinisterra, amb qui Sadowska-Guillon contactà en un Festival de Granada dels anys 1980 (Sadowska-Guillon 2010). La seva obra *¡Ay, Carmela!* fou ben difosa a França amb especial ressò a Tolosa de Llenguadoc, ciutat bàsica en l'exili català i hispànic. El fet s'esdevé quan Sanchis es converteix des del Teatro Fronterizo i des de l'Institut del Teatre de Barcelona en mestre d'una nova generació d'autors, entre els quals els esmentats Belbel, Cunillé i Batlle com a molt ben valorats al camp acadèmic i crític.

Hem tingut en compte valuosos sondatges com la conferència de Rodolf Sirera a París el 2001, amb una ubicació didàctica del nou teatre com «a-històric, per definició, amb personatges en estat permanent de trànsit per un no-espai i un no-temps, centrats en problemes de comunicació» (2001), o l'article de Batlle a *Études Théâtrales* (2002, 134–142), que constata l'emergència de la generació dels 1990. Per oferir una panorama més complet, i després d'una il·luminadora conversa sostinguda amb Irene Sadowska-Guillon l'agost de 2010, vam decidir trametre enquestes a un seguit d'autors, crítics i directors imbricats en el procés, les respostes a les quals ens han estat d'utilitat (Amo i Lladó 2010–2011), en tant que diagnòstic que acarem amb la recepció de sectors més desconeguts del teatre català. En tant que la figura del crític periòdic d'estrenes s'ha devaluat força en la premsa francesa, no n'hem efectuat un buidat, i hem recorregut com a tall de mostra a informació continguda a la xarxa, sense pretendre anar més enllà de prendre el pols a la recepció de l'espectador estàndard. En la investigació, la qüestió identitària era indefugible, per això hem elaborat un qüestionari obert que no sols cerqués la valoració de les obres catalanes difoses a França, sinó de les relacions Catalunya/Europa i de la inclusió del teatre propi dins d'uns referents locals/europeus.

*Dos crítics informats: Laurent Gallardo
i Irene Sadowska-Guillon*

Comencem per acarar la visió de dos grans crítics, lectors i divulgadors, Laurent Gallardo i Irene Sadowska-Guillon. Gallardo, lligat a la Maison Antoine Vitez i a l'Atelier Européen de Traduction, percep en la dramaturgia catalana «una certa homogeneïtat de forma i de contingut, una mateixa visió del món i un circuit de formació extremament *balisé*» (Amo i Lladó 2011–2012), amb el que comporta d'esperit de creativitat. Tot plegat lligat a l'eclosió d'una generació i en paral·lel a una radicalitat i un partit pres estètic al nivell d'alguns directors com Bieito o Rigola; la diagnosi de Gallardo coincideix amb l'essencial del treball de Corrons quant al funcionament del sistema teatral català «en vase clos» i en la «recerca d'alternatives al sistema teatral burgès» (2009, 104).

Gallardo no creu que existeixi un interès francès pel teatre català, malgrat l'èxit de *Després de la pluja* o *El mètode Grönholm*, en tant que epifenòmens vinculats al sector privat. Sadowska-Guillon, al seu torn, marca una etiqueta catalana lligada a la tradició dels col·lectius i remarca que, en contrast amb la difusió de veterans com Benet o Sirera, només Belbel dins de la generació nova els és comparable: com a contrast, situa el cas de Cunillé, que, malgrat ésser traduïda i valorada en treballs com el de Corrons, «a du mal à percevoir sur nos scènes» (Amo i Lladó 2010–2011). La crítica no creu que els autors catalans de la generació dels 1990 conformin una especificitat marcada, en tant que s'inscriuen en tombants europeus generals.

D'aquestes percepcions, en derivem la inclusió de l'escena catalana en un sac comú europeu d'acord amb Emmanuel Wallon, quan aborda el teatre com a *fàbrica* constructora d'Europa, entitat més entesa en l'imaginari que no pas com a constructe orgànic. Wallon es refereix al teatre atuït dins de l'àmbit postmodern de la perplexitat, del pes (o la mort) del subjecte, i de la tensió entre llenguatge i realitat. Una Europa, doncs, que és instància mitjancera entre el local i l'universal amb un teixit capaç de generar una xarxa urbana internacional que sorgeix de la tensió entre un patrimoni vast i la voluntat d'ultrapassar el concepte del continent com a sindicat d'estats bastit en funció d'avantatges econòmics (2009, 11–30). Una dialèctica pertinent en

el cas de l'escena catalana en la seva endèmica voluntat de transcendir la regionalitat (González i Laplace 2010).

Sadowska-Guillon distingeix entre teatre fet a Catalunya i teatre clos en la fixació identitària, per bé que remarca que, en el conjunt de peces difoses, la localització explícita catalana hi és minoritària, sobretot abans dels 2000, a partir del qual s'inicia un procés de relocalització prou debatut públicament (Sirera 2001; Santamaria 2003, 56–59; Batlle 2006, 97–99; Molins 2006, 63–64). Cal remarcar, ens diu Sadowska-Guillon, que per a la major part del món escènic francès, els creadors catalans són considerats per damunt de tot espanyols i ens detalla que la convulsió que representaren grups com Els Comediants, Els Joglars, El Tricicle o la Fura dels Baus es confonia amb la *movida* madrilenya. Tal interès en el teatre català en certs sectors francesos vindria provocat, segons la crítica francopolonesa, pel contrast amb el «période de dessechement, de ressassement intimiste [...] engouffrée pour la plupart dans le formalisme et l'expérimentation stérile du langage», un entotsolament que contrastaria, per exemple amb la capacitat del Belbel de *Després de la pluja* per «interroger les rapports humains et la société» (Amo i Lladó 2010–2011). La diagnosi és propera a les conclusions de Maria José Ragué Arias i Sharon G. Feldman quan en llurs llibres d'abast general remarquen una escena antievasonista, en què malgrat l'experimentalisme minimalista o de procediments com la interacció espaciotemporal, la intertextualitat o el solo, s'apunta cap a una realitat immediata (Ragué 2000, 153–161; Feldman 2011, 272–274).

La posició «política» casa, segons Sadowska-Guillon, amb el manlleu de la tradició europea en el mateix Belbel o en les produccions de Rodolf i Josep-Lluís Sirera, en tant que qüestionen el present en relació amb la història, tot posant «au grand jour les pages honteuses, occultes ou falsifiées de l'histoire présente» (Amo i Lladó 2010–2011; Sirera 2001). En suma, una de les línies de la dramaturgia europea del flamant segle XXI: la subjecció vers un passat traumàtic que s'erigeix com a mite identitària europeu. En el mateix sentit rau la bona valoració de propostes diverses com les de Batlle o Molins, on s'hi observa la capacitat d'abordar problemàtiques universals, bé des d'un allunyament del realisme (Batlle), bé des de la història i realitat (Molins). En l'escrit de l'autora sobre el dramaturg valencià, l'anàlisi sobre la

concordança entre l'ètica i l'estètica és extensible a altres autors, on és vàlid l'encarament del teatre a les noves alienacions globals, a «les formes du terrorisme idéologique, scientifique, économique, des impératifs du bien comun, de la dictature de la bien pensance, du bon goût, du formatage des idées et des comportements» (Sadowska-Guillon 2008, 445-446). L'autora recolza la seva anàlisi en l'obra de Paul Ricoeur *La parcours de la reconnaissance* quan reclama l'urgència du «nettoyage du langage qui ne remplit plus sa fonction de véhicule de la pensée, d'outil de communication, mais au contraire devient marque de séparation, d'enfermement tribal» (Sadowska-Guillon 2008, 446).

Aquesta presa de posició, que també es pot acarar a la teorització de Molins a *La màquina del doctor Wittgenstein*, apunta cap al teatre com a art de la paraula i de l'ètica, en contra de la violència *bouffone* de Rodrigo García, camí que veu paral·lel al d'Angélica Liddell (Sadowska-Guillon 2010), on constata l'exhibicionisme *épatant* com a causa del ressò de tots dos, *stars* del Festival d'Avinyó, enquadrats en la via explosiva i agònica del teatre postdramàtic. Dins d'una mirada hispànica conjunta, Sadowska-Guillon constata una davallada catalana a fi de segle, en contra de l'ascens del fenomen de revitalització del teatre de text espanyol/madrileny que té lloc a l'entorn de la companyia Animario. Sadowska-Guillon ha considerat que va passar desapercebuda l'estrena d'*El mètode Grönholm*, una percepció que no es correspon a la programació parisenca durant un trimestre llarg de 2011, amb perllongament de les representacions i seguiment enfervorit amb grup de facebook inclòs: un èxit d'indole comercial per damunt de tot.

Assagem una primera constatació general sorgida de les reflexions anteriors: els textos dramàtics d'aquest *Là-bas* català que aconseguixen reconeixement escènic en el seu sentit més ampli són els que, malgrat una certa ambició literària, s'ajusten al drama absolut (Galceran) o, per contra, s'encarnen en l'extrem cauteritzador de García o Liddell. Enmig, una dramatúrgia textual innovadora i connectada amb Europa transita per les petites sales on amb prou feines assoleix mantenir-se, amb excepcions modestes com ara *Després de la pluja*, *El verí del teatre*, *Mary Bloody Show* (també de Sirera) o *Plou sobre Barcelona* de Pau Miró.

Gallardo aborda els criteris del comitè català de l'Antoine Vitez compost per traductors i autors quant a la selecció d'obres. Més enllà dels contactes amb autors, directors i programadors, marca dues con-

dicions: cercar noves perspectives per a l'espectador i l'interès «au regard de la production théâtrale française» (Amo i Lladó 2010–2011), que explicaria la fortuna d'*El verí del teatre*, on les referències de Sade o Diderot han estat determinants per a una acollida en clau francesa, més enllà de la seva qualitat intrínseca. Fet i fet, s'igualen criteris i s'até a l'horitzó d'expectativa o, si es permet l'expressió, l'horitzó de sorpresa que aportí un text forà; en suma, uns criteris més enfocats al nivell de recepció que al de creació.

Neus Vila, actriu-directora-traductora a Le Théâtre du Serment, valora els casos de les traducció «a tres mans», amb el que representa de rigor: *Salamandra* i *L'habitació del nen* (Benet), *Paraules encadenades* (Galceran) o *L'últim dia de la creació* de Joan Casas. Vila valora tant la força del subtext dels textos com les possibilitats comunicatives de la posada en escena, tot remarcant-nos-en *L'habitació del nen* i *Paraules encadenades*. En altres casos, la tria respon a altres motius: *El color del gos quan fuig*, de Beth Escudé, fou triada per la seva contemporaneïtat, o *Quatre dones i el sol* de Jordi-Pere Cerdà, per l'interès de Vila en la cultura cerdana (Amo i Lladó 2010–2011). Quant al possible caire comú de la dramaturgia catalana, Vila percep una heterogeneïtat prou gran com perquè el receptor francès en cossi cap i constata que la interferència de la televisió en la darrera dècada ha influït negativament en la creació dels dramaturgs innovadors dels 1990. Domènec Reixach, que des de la direcció del Teatre de l'Arxipèlag de Perpinyà concebut com a «eurociutat catalana» es proposa «donner à voir la capacité de création de la culture catalane, singulière et universelle; faire du catalan la langue d'accueil et d'intégration des communautés installées en Catalogne au nord et au sud, en parfait équilibre avec les langues dites nationales» (2010), afirma que sols alguns espectadors i professionals baixen a Barcelona a veure teatre, mentre que el públic francès no té cap consciència d'identitat catalana, més enllà d'una certa modernitat estètica i trencadora. No sempre, però, es comparaix una mateixa visió quant al rupturisme. Així, Sadowska-Guillon ens recorda que, per bé que García o Liddell han gaudit d'un interès remarcable, l'agosarat muntatge de 2666 de Roberto Bolaño dirigit per Rigola, tan aplaudit per la crítica barcelonina, no complagué al receptor francès el 2010 (Sadowska-Guillon 2010). Així, René Solis, a *Libération*, en reconeix el reclam provocatiu, però enyora «imatges

més virtuoses i una dramaturgia més complexa per tal de reproduir la força allegòrica del llibre» (2010), i Estelle Gapp a *Les Troiscoups.com* la considera desequilibrada (2010). Es tracta, doncs, de dues percepcions crítiques (la catalana i la francesa) prou confrontades, tot i que *a priori* s'inscriurien en un mateix sistema europeu porós a tot plantejament innovador.

Els autors de cara a França i Europa

Entre les qüestions que vam plantejar en les enquestes a diferents autors a l'entorn de l'europeïtat inquiríem si aquest factor condicionava la pròpia obra, tant en el sentit de la consciència i dels continguts, com en el de la recepció. Anotem una cautela «relativitzadora» quan la majoria afirma que l'objectiu és convertir el local en universal i, en el camí a l'universal, Europa és instància ineludible. En algun cas, la interrelació es tematiza: la frontera a *La màquina del Doctor Wittgenstein* (Molins), la contradicció entre el Jo i l'Altre que ens subratlla Batlle tot recolzant-se en la «identitat narrativa» de Ricoeur o la revisió del passat (Segona Guerra Mundial) en Sirera (Amo i Lladó 2010–2011). Albert Mestres destaca l'alternança de llengües en obres com *La partida* (un recurs que també presenten *El ball dels llenguados* de Molins, que també és debatut a *Un altre Wittgenstein, si us plau*). Una nova Europa s'erigeix a través d'aquesta mirada porosa com es desprèn de *Combat* de Batlle (Feldman 2005, 7). Belbel desconfia de condicionaments europeus a l'hora d'escriure i remarca l'interès personal i el del públic com a condicionants, per bé que remarca que la realitat europea hi sura per contrast amb d'altres com la (nord-)americana. En sentit idèntic, quant a la prioritat del receptor, es pronuncia també Àngels Aymar quan posa èmfasi en la transmissió d'emocions per damunt de l'europeïtat o el cànion de torn. Molins destaca el pes de factors sociològics i personals quant al procés de difusió del teatre català, que situen l'autor en un laberint de contactes, ajuts públics, etc. En el segle de la comunicació, Batlle troba que cal aprofitar i potenciar totes les plataformes i recursos, com la Maison Antoine Vitez o la Mousson d'Été, mentre que Rodolf Sirera abona que la projecció transfronterera d'un text ha de sorgir «de la pròpia matèria dramàtica», una condició prèvia a la pressió del context (Amo i Lladó 2010–2011).

Tots els autors són conscients que la dramaturgia catalana és inclosa dins de l'espanyola, per bé que existeixi la marca barcelonina. Com en el del teatre rossellonès, el català no depassa la categoria de *patois* (així ens ho declara, per exemple, Belbel), del qual s'ignora el potencial demogràfic i no es capeix que compti amb una tradició estimable. Ajuda a la confusió l'ús del terme «valentien» en el cas de traduccions dels Sirera, que no contribueix a la percepció d'una dramaturgia comuna. Com a exemple de paradoxa identitària, cal destacar el de Joan Pere Cerdà quan presentà a París la versió francesa de *Quatre dones i el sol* el 2004 en el cicle «Teatro Español Contemporáneo» on hi figuraven també peces de Benet i Jornet i Escudé. I és que Cerdà, nascut a Sallagosa, hi sembla figurar, tanmateix, com a català del Sud o espanyol, única forma de catalanitat homologable des de la perspectiva jacobina o d'ocultació i menyspreu de les llengües minoritàries de l'Hexàgon.

El mateix fenomen podria manifestar-se en iniciatives com el cicle «La scène spagnole d'aujourd'hui», celebrada a París l'octubre de 2010 amb el subtítol «la comédie humaine dans un monde disloqué» on es presentaren obres de Sirera (*El dia en què Bertolt Brecht va morir a Finlàndia*) o David Plana (*La dona incompleta*); la de Tanta Teatre el 2009 (que donà a conèixer amb d'altres en castellà obres d'Helena Tornero, Victoria Szpunberg i Cunillé) o la «Mousson d'Été» (que féu el mateix amb peces de Batlle, Cunillé, Pau Miró i Esteve Soler). També cal remarcar com a mostra de la diversitat europea, el fet que una peça com *Plou sobre Barcelona*, de Miró, hagi estat presentada a París el 2009 en la versió napolitana dirigida per Francesco Savonaro, en el que fóra una mostra de certa porositat del projecte escènic europeu. La mateixa obra fou representada el març de 2007 a Veneçuela, com a quota espanyola en un cicle de lectures de la nova dramaturgia europea i llatinoamericana, al costat de peces de Jean-Luc Lagarce, Marius Von Mayemburg, David Hare i Lukas Bärguss. En aquest sentit, la polivalència d'etiquetes que hom aplica a una peça d'autor català, ens indica que és més important la difusió que l'afinament quant a la llengua original.

França com a gresol d'Europa, com a paradigma europeu, com al «Nord Enllà» per excel·lència, pesa molt en la tradició catalana i els autors en reconeixen influències. Alguns afirmen basar-se en escrip-

tors de generacions anteriors, com és el cas de Mestres, Molins, Sirera o Belbel, aquest darrer declara haver-se format amb el teatre de l'absurd i el grup de l'OuLiPo (Amo i Lladó 2010-2011). Cal remarcar, però, respecte de la generació dels noranta, un oficiós, però prou sabut, cànon d'autors que es mouen en l'entorn d'enquestats com ara Belbel i Batlle: Harold Pinter, David Mamet, Thomas Bernhard, i dins de la quota francesa, Bernard-Marie Koltès. Cal indicar, però, que des de l'any 2000 la quota de modernitat ha estat desplaçada cap a Jean-Luc Lagarce, Didier Georges Gabilly o Valère Novarina. Potser hi ha hagut una inflació de Koltès en la recepció catalana i el seu influx, com recalca Antonia Amo, perquè, encara que sigui apreciable, s'hagi començat a trobar un punt anacrònic. Ara bé, i aquí apuntem cap a una segona gran constatació: no seria la valoració de Pinter i Beckett, sobretot, amb el triomf de la poètica del «détour» i del «fragment», destacats per Wallon; la dramaturgia *engouffrée*, denunciada per Sadowska-Guillon, el que haurien generat, de retruc, un interès per dramaturgies allunyades de l'el·lipse? No explicaria, això, l'interès escàs de França per Cunillé, la dramaturgia més representativa de l'enigma? Potser perquè, per «détours» i «fragments», el repertori francès ja donava prou de si, i el que interessava de fora era la frescor de l'immediat, bé si seguia una factura més convencional com les obres de Sirera o Galceran, bé emparada en el dinamisme cinematogràfic en el cas de *Després de la pluja*. Sembla que el motiu pel qual han estat traduïts i en alguns casos representats autors com ara Molins, Batlle, Casas o Benet ha estat, no tant la marca de modernitat formal, com la possibilitat d'illuminar de manera nova la contemporaneïtat. En aquest sentit, justifiquem que la peça de Benet i Jornet més valorada per Sadowska-Guillon en la nostra entrevista hagi estat *E.R.*, que en francès va ser traduïda amb el títol de la versió filmica de Ventura Pons, *Actrius*, i que no és pas l'obra més canònica per als estudiosos de l'autor; i que en el cas de Belbel hagin estat *Després de la pluja* (amb la seva potència cinematogràfica modernitzadora) i *El temps de Planck*, allunyada de la «via Sanchis» de les primeres peces de l'autor (Sadowska-Guillon 2010). En suma, el punt mitjà entre un teatre convencional, hereu dels tics i trucs del drama absolut (Galceran, per exemple) i de la via més *engouffrée* de la nova dramaturgia francesa.

Un cop d'ull a les representacions

Oferim tot seguit una mostra de mirades a representacions de peces que han reeixit a aconseguir l'estima del receptor. Advertim que no pretenem ser exhaustius, sinó plasmar reaccions de la crítica francesa que, tot i que en general són de caràcter impressionista, poden constituir en la seva frescor un zoom representatiu de la reacció del públic menys format o format en els paràmetres més convencionals d'una escola teatral i actoral franceses. En el cas d'*El verí del teatre*, observem una coincidència comuna quant a la riquesa de la factura i contingut de la peça de Sirera. Particularment impactant fou la posada en escena de Panchika Vélez l'octubre i el novembre de 2004 al Petit Hèbertot de París, ressenyada per un Aude Brédy admirat que recal·lava la imatge postmoderna del mirall dels telespectadors astorats del joc amb la realitat:

L'absolue vérité du jeu théâtral, la nécessité qu'a le comédien, loin du paradoxe de Diderot, de ressentir «véritablement» et intimement les affres de son personnage, voilà bien des considérations déjà remâchées, qui furent débattues à l'envi. Toutefois, si en une mise en abyme à peine appuyée, l'injonction de vérité faite à l'acteur enfle sur une scène, et par l'entremise des mots du Catalan Rodolf Sirera, trempés dans une cruauté placide, alors non, pas d'ennui en perspective (2004).

També significatiu, per tractar-se d'un actor, és el testimoni de Xavier Adrien Laurent arran de la representació de l'obra el febrer de 2005 a Niça sota la direcció d'André Neyto. Com en Brédy, la identitat catalana de Sirera (de qui Laurent també representà amb èxit entre 2007 i 2008 *Mary Bloody Show* a l'Espace Comèdia de Toló) hi és sucintament indiada, tot destacant els deutes al *trhiller*:

Le rôle de Gabriel de Beaumont, que je joue dans cette pièce, est vraiment magnifique... Comédien de renom engoncé dans ses certitudes, cristallisé dans une image d'Épinal du comédien, comme peuvent l'être certains, même lorsqu'ils cherchent à l'éviter, il va petit à petit être confronté à une vision du jeu — et de la vie — qui n'était pas la sienne. Les opinions si

claires et si solides derrière lesquelles il se sentait si sûr de lui vont peu à peu s'effriter (2012).

Quant a *Després de la pluja*, Tatiana Djordjevic, a *Les Troiscoups.com*, posava distància entre el text guardonat amb el Molière el 1999, poc colpidor, i la posada en escena al Théâtre du Soleil de desembre de 2008, on en podia reconèixer el seu just valor gràcies a la representació:

Tous incarnent admirablement ces employés de bureau stressés, à bout de nerfs. Tous portent à merveille le texte. Chaque parole dite est pensée. Tous offrent d'impressionnantes performances techniques et physiques. Il y a là un solide travail sur le corps. Tous ont réussi à nous toucher avec cette caricature, qui ne se veut surtout pas péjorative (2008).

Èxit esclatant, tot i que inscrit en un cicle «alternatiu» i «juvenil», equiparable a l'*Off* del Festival d'Avinyó el 2009, on el muntatge sota la direcció de Rodolphe Corrion meresqué l'atenció altre cop de *Les Troiscoups.com*, en la veu de Vicent Morch:

Dans un tourbillon de dialogues savoureux et de folie (plus ou moins) douce, chacun y exprime ses angoisses, ses frustrations, ses désirs, du chef administratif quitté par sa femme à la secrétaire harcelée par des voix intérieures. Et toujours, à côté, ce vide qui attire, qui fascine, et qui laisse planer sur l'absurdité comique des dialogues l'ombre de la mort et de la tragédie (2009).

És interessant reportar també el punt del vista del director del muntatge, que, davant de la disjuntiva entre realisme i fantasia de l'absurd que se li planteja a l'hora d'encarar la peça, mostra la seva opció:

Face à ces deux possibilités, nous en avons cherché une troisième: en partant d'un réalisme, d'une probabilité des événements et des comportements, aujourd'hui, dans notre société, nous avons tracé le chemin qui mène au délire de l'humain, là où la peur de sa propre condition devient si pesante qu'il n'y a aucune autre solution que celle d'assumer sa nature pro-

fonde, jusque là embryonnaire, pour se délester de toutes ses obligations sociales (2009).

Cap referència veiem en totes aquestes posicions envers la peça de Belbel a la seva pertinença a una dramaturgia singular: el que n'interessa, igual que al davant d'*El verí del teatre* és l'eficàcia de l'enjòlit i la capacitat de treure partit de les *contraintes* de l'autor, tot insinuant un tarannà neotràgic.

La bona acollida del públic, els mèrits literaris, el funcionament del boca-orella i la garantia de passar una bona vetllada són els punts en comú que hem detectat en l'èxit d'*El mètode Grönholm* al teatre Tristan Bernard, tal com ho expressa la ressenya d'Émilie Cailleau, a *l'Express.com*, coneixedora de la condició de barceloní o català de l'autor:

Les frontières entre vie privée et professionnelle tombent, l'intimité de chacun est mise à nue. Les masques tombent... ou presque. [...] la pièce a enchaîné les succès à Barcelone et Madrid où elle fut jouée pendant trois ans. La pièce et ses acteurs ont été récompensés par les prix espagnols les plus prestigieux. Depuis, elle a été jouée dans plus de 40 pays à travers le monde. Aujourd'hui à Paris, le succès est de nouveau au rendez-vous (2011).

Com a contrapunt a l'acolliment d'aquestes peces d'autors consagrats, bé per l'acadèmia, bé per l'escena comercial, aportem la representació d'un autor més marginal respecte al cànon de la generació dels 1990 com Ricard Gázquez, arran d'una bona recepció de *Niederungen*, a Baiona. La crítica amatent de *L'Humanité*, Françoise Barthélemy, es va referir a l'estrena barcelonina de la Sala Beckett i es feia ressò les dificultats que els autors fora del sistema imperant pateixen:

Économie de moyens. Prédominance des effets visuels. Parcimonie d'un texte se réduisant à des phrases obsédantes et répétées. Présence d'objets symboliques (chaussures d'homme, marmites, papillons, squelette d'animal) à travers lesquels se traduit la grande violence dont la petite Käthe fait les frais et qu'elle reconstitue sans cesse à la manière des cauchemars. Brèves irruptions d'une musique de fanfare gitane sur laquelle les personnages gigotent comme des possédés. Échos de la foire. *Niederungen* (2) a

été joué à Sitges, à Budapest, à Barcelone et ici à Bayonne. Peu de fois. Cette œuvre remarquable ne circule pas comme elle le devrait. «La politique culturelle en Catalogne est étriquée. Trois maisons de distribution monopolisent le marché. Pour nous, c'est très difficile», soulignent Ricardo Gasquez et ses complices. Les verrons-nous un jour dans un théâtre à Paris? C'est le bien qu'on leur souhaite (2002).

Aquest disig teatral de París que tanca la mirada de Barthélemy/Gázquez sembla resumir l'anhel o l'ideal dels dramaturgs catalans/europeus: estrenar a la capital, a les capitals, als centres urbans de cada país i de tot el continent, un objectiu difícil, amb independència del país i de l'idioma que s'utilitzi. Per les mostres reportades, hem constatat que els espais i els temps de difusió a França d'aquestes peces, ben estimades per diversos sectors no han estat, en general, els més òptims, insuficients, en tot cas per parlar de la percepció d'un teatre català per part del públic mitjà, però, fet i fet, el problema dels autors és idèntic en quasevol país.

Consideracions i preguntes finals

És indubtable, en tot aquest procés, que el paper institucional ha estat decisiu quant al suport econòmic i polític a un teatre o cultura catalanes com a signes d'«europeïtzació» de les relacions francocatalanes. En aquest sentit, la tasca de l'Institut Ramon Llull s'ha caracteritzat per una obertura de mires i el seu suport s'ha estès no sols als noms més editats o estrenats a Barcelona, com hem pogut anar comprovant, sinó a sectors sovint bescantats com el teatre anomenat familiar, com va ser el cas de l'àmplia representació catalana al Festival Au Bonheur des Momes au Grand Bornand d'agost de 2009 —amb Pep Bou, Nats Nus, Maria Antònia Oliver, Xarxa Teatre—, una edició en què Catalunya representà el paper de convidada. En aquest sentit, ens aventurariem a dir que els ajuts han estat atorgats a autors de generacions i propostes ben diverses, amb un eclecticisme que no es correspon al restriccionisme imperant als teatres públics barcelonins, on l'accés dels autors considerats no canònics és prou difícil.

La pregunta que ens plantejem encara és si la presència institucional al servei de la promoció teatral ha condicionat —o no— les

programacions temàtiques i la creativitat dels agents escènics que se n'han vist afavorits. Creiem que, tant pel que ens han fet arribar els autors com pel que hem anat constatant, els dramaturgs han aprofitat els canals establerts i, percebem, a l'engròs, modulacions o encàrrecs molt puntuals, que no desmenteixen el que creiem que és una llibertat general respecte a una difusió adequada al «disg teatral de França», tot aplicant l'expressió de John London en la seva intervenció al I Seminari del GRAE (UAB, 15 d'octubre de 2010), un disg que esdevé més edípic que cap altre, si se'ns permet la *boutade*. En la pràctica, i observant i comparant els catàlegs de peces traduïdes del català a d'altres llengües, veiem que l'«exception culturelle française» ja no ho és tant i que la difusió i traducció a l'anglès i a l'alemany la iguala o la supera. Per altra banda, la difusió de la literatura teatral catalana, ja de per si tan discutida, havia estat pràcticament inexistent i és ara, quan, de retruc, noms com Brossa o Espriu s'han inclòs als catàlegs. S'explica, doncs, que França i els seus agents escènics no s'hagin interessat per la producció escènica catalana com a tal, sinó que les rares vegades que ha transcendit, ha estat, bé per dependència amb realitats escèniques pròpies, bé perquè les propostes catalanes han aportat algun matís nou sense desmarcarcar-se de les tendències generals. En tot cas, remetem als condicionaments sociològics diversos quant a l'èxit d'una obra, com apuntava Molins, i que ens impedirien extreure conclusions rotundes quant a la fortuna o l'interès desvetllat per un text o una dramaturgia a priori susceptibles de ser presentades de manera plausible: les dificultats de dur a l'escena francesa Batlle, que ens declarava Sadowska-Guillon, contrasten amb la seva bona difusió en l'àmbit germànic com recorda Belbel en el seu pròleg a l'edició francesa (2006). Saltant el Canal de la Mànega, aquesta manca d'oportunitat podria explicar el desinterès de l'escena britànica per *El mètode Grönholm* de Galceran, reeixida en tants altres països. És agosarat, en tot cas, extreure conclusions clares a través del comparatisme: el camí entre la concepció d'un text i la seva materialització teatral és ple d'entrebancs arreu.

Sigui com sigui, aquest teatre català que ha aconseguit traspassar la frontera dels Pirineus, és un teatre més europeu que no pas emblemàticament català, amb formalitzacions originals i contemporànies, un punt acomplexades, potser, respecte a la pròpia tradició, tot allò que

encarna localitat o pintoresquisme, En aquest sentit, doncs, també podríem preguntar-nos si ha existit per part dels autors catalans una acomodació provinciana en el sentit que un teatre minoritzat però ambiciós com el contemporani català aborda el nord modèlic amb una cert complex d'epigonia, una dependència que també ha compartit la cultura espanyola i que compta amb una llarga tradició. És una consideració final que deixem oberta i que creiem que tant els autors i directors com els estudiosos ens hauríem de plantejar sovint.

Bibliografia

- Amo, A. i F. Corrons. 2012. «Le théâtre catalan contemporain. Les ressorts d'un essor culturel récent: entre particularisme et désir d'universalité». En M. Gonzalez i H. Laplace-Claverie, eds. *Minority Theatre on the Global Stage*, 193–214. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Amo, A. i J. Lladó. 2010–2011. Enquestes realitzades a través de correu electrònic a diversos autors, crítics i directors sobre la recepció del teatre català a França: textos inèdits d'Àngels Aymar, Carles Batlle, Sergi Belbel, Fabrice Corrons, Laurent Gallardo, Albert Mestres, Domènec Reixach, Irene Sadowska-Guillon, Rodolf Sirera i Neus Vila.
- Barthelemy, F. 2002. «Aux temps de la Roumanie de Ceaucescu». *L'Humanité*, 21 d'octubre. Citat des de: <http://ricardgazquez.wordpress.com/>.
- Batlle, C. 2002. «La nouvelle écriture dramatique en Catalogne: de la "poétique de la soustraction" à la littérarisation de l'expérience». *Études Teatrales* 24–25: 134–142.
- . 2006. «Drama català contemporani: entre el desig i la terra promesa». En F. Foguet i P. Martorell, coord. *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975–2005)*, 75–103. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa.
- Belbel, S. 2006. «Carles Batlle, théoricien et dramaturge». En C. Batlle, *Tentation*, 10–12. París: Éditions Théâtrales.
- Brédy, A. 2004. «Boire le théâtre librement, jusqu'à la ciguë». *L'Humanité*, 19 d'octubre. <http://www.humanite.fr/node/306764>.
- Cailleau, E. 2011. *La Méthode Grönholm: prêt à tout pour décrocher un job*. *L'Express*, 21 de maig. <http://blogs.lexpress.fr/chica-de-paris/2011/05/01/la-methode-gronholm-pret-a-tout-pour-decrocher-un-job/>.
- Corrion, R. 2009. «Après la pluie». *Sortir ici et ailleurs*, 18 de juny. Consultable en: http://www.arts-spectacles.com/8-juillet-au-1er-aout-Apres-la-Pluie-de-Sergi-Belbel-theatre-Notre-Dame-Lucernaire-Avignon-off_a2814.html

- Corrons, F. 2009. *Le théâtre catalan actuel (1980–2008): une pratique artistique singulière? L'étude de la relation théâtrale chez Sergi Belbel et Lluïsa Cunillé, deux auteurs de l'Escola de Sanchis*. Tesi doctoral inèdita. Université de Toulouse-Le Mirail.
- Djordjevic, T. 2008. «Vient le beau temps. *Après la Pluie* de Sergi Belbel. Théâtre du Soleil à Paris», *Les Troiscoups.com*. Consultable a: <http://www.lestroiscoups.com/article-25463495.html>.
- Feldman, S. 2005. «Imagining Europe. Carles Batlle's *Combat* (Landscape in the Aftermath)». *Performance Art Journal* 79: 61–65.
- . 2011. *A l'ull de l'huracà. Teatre català contemporani*. Barcelona: L'Avenç.
- Gapp, E. 2010. «La tentation du diable». *Les Troiscoups.com*. Consultable a: <http://www.lestroiscoups.com/article-2666-de-roberto-bola-o-critique-d-estelle-gapp-mc-93-a-bobigny-45440306.html>.
- Laurent, X.A. 2008. *Le venin du théâtre* de Rodolf Sirera. <http://www.xavieradrienlaurent.com/souvenirs.php>.
- Molins, M. 2006. «Resistència i riurecràcia (per Galileu i Sisif)». En F. Foguet i P. Martorell, coord. *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975–2005)*, 47–73. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa.
- Morch, V. 2009. «*Après la pluie*, de Sergi Belbel (Off du Festival d'Avignon 2009). Théâtre Notre-Dame à Avignon». *Les Troiscoups.com*. Consultable en: <http://www.lestroiscoups.com/article-34195238.html>.
- Ragué, M.J. 2000. *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares*. Madrid: INAEM. Centro de Documentación Teatral.
- Reixach, D. 2010. Roda de premsa/presentació del programa de l'Escena Catalana Transfronterera. Consultable a: <http://www.ect-sct.com/>.
- Ryngaert, J.P. 2002. «Présentation à Écritures dramatiques contemporaines (1980–2000). L'avenir d'une crise». *Études Théâtrales* 24–25: 7.
- Sadowska-Guillon, I. 2008. «L'actualité du théâtre de Manuel Molins dans le contexte de la dramaturgie française». En F. Foguet i B. Sansano, eds. *Teatre, passions i (altres) insolències. Lectures sobre la dramaturgia de Manuel Molins*, 439–447. València: Universitat de València.
- Santamaria, N. 2003. «De l'olimpisme polític al drama humanitari. Notes d'una divagació apressada». *Serra d'Or* 527 (nov.): 56–59.
- Sirera, R. 2011. «Teatre català: retorn als temes polítics?» Conferència pronunciada al Centre d'Etudes Catalanes de l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV). 24 d'abril. *Parnaseo*. Universitat de València. <http://parnaseo.uv.es/ars/Documentos/paris.htm>.
- Solis, R. 2010. «2666, dense macabre». *Libération*, 13 de febrer. <http://www.liberation.fr/theatre/0101619095-2666-dense-macabre>.
- Wallon, E. 2009. «Cette baraque de foire sur le place de l'Europe». *Études Théâtrales* 46: 11–30.

Scottish Borders, Linguistic Boundaries and «The Border»

IAN BROWN *Kingston University*

Summary: Borders within Scotland, both of strongly-defined regions and of linguistic boundaries, chiefly between Gaelic, Scots and English, recognise differences and distinctions exist within a polity within which the capitalised term «The Border» is quite specifically related to the Scottish/English border. The multiplicity of such borders and their transgression mark the importance of liminality and fluidity of identities in modern Scottish culture.

Keywords: Hybridity, Multilingualism, Cultural complexity, Porous borders, Fluid identity

In Scotland, borders and boundaries are important, not only those with other countries and cultures — and the only land border is that with England — but also within Scotland. What is more, the necessity in any political, economic or cultural settlement of crossing them brings about an apparent need to transgress boundaries and cross borders, both internal and external. In Scotland, cultural complexity and hybridity appears ingrained, not least in the fact there are three languages, Scots, Gaelic and English, which are currently used within its borders. All of these have internationally significant literatures, while the less extensive historic Scoto-Latin literary tradition includes internationally important work like George Buchanan's 1540s dramas, discussed later, so influential on neoclassical drama's development across Europe, especially in seventeenth-century France. This linguistic complexity overlies a complexity of regional and local identity that undermines any argument that there is such a thing as a single Scottish identity. Rather there are a variety of fluid Scottish identities, each involving crossing of borders, or at least recognition that borders are porous and negotiable. Faced with such complexity, Scots and Scottish writers have in general, consciously or not, embraced and enjoyed the fractures and the liminalities that borders imply. The liminal has been seen by many as lying in the middle, not on the edge, of their self-perceptions and work. As Hugh MacDiarmid famously wrote in «A Drunk Man Looks at the Thistle» (1926):

I'll hae nae hauf-way hoose, but aye be whaur	[have no half-way house, but always be where]
Extremes meet — it's the only way I ken	[know]
To dodge the curst conceit o bein richt	[right]
That damns the vast majority o men	

In wanting to be «whaur / Extremes meet» MacDiarmid was not alone. Scottish consciousness of the border with England and regional boundaries within Scotland remains high. Indeed «The Border» of Scotland and England is one of the oldest-established and longest-maintained still prevailing in Europe, set more or less on its current lines after the Battle of Carham in 1018. Aspects of borders and border-crossing, issues of centrality and liminality, are matters of regular debate and cultural action in a culture like Scotland's which is at least trilingual and in historical terms even more linguistically complex. Linguistic priorities and political values are embedded in matters of daily choice about languages of communication, let alone languages of literary expression. Further, such issues of cultural definition grow, in one dimension, out of the language communities to which one belongs or has access.

Such linguistic questions form part of wider debates about what comprises Scottish culture(s), and, so, what comprises «other» cultures, defined by difference from or kinship to «Scottish» culture, such as «English» or «British» culture. Such questions arise in the study of history. There is regular debate about what is «British» history. An educational conflict in Scotland was only recently resolved concerning how far Scottish history had been adequately taught in schools by the decision to require its being taught in school curricula. Behind this conflict in the recent past there has even been discussion on the very nature and future of «Scottish history»: in 1980 the historian Marinell Ash published *The Strange Death of Scottish History*. Scottish literary critics have noted the phenomenon — in the period after the 1707 Union of the Scottish and English Parliaments — of the invention by Scots, of «English Literature», outlined in Robert Crawford's *Devolving English Literature*, surely part of what I have called the (Rule) Britannia Project (Brown 2012, 3–4). In this project, while English leaders thought of the Union as, in effect, an English

take-over of Scotland, key Scottish intellectuals developed the conception of «Britain», usually with English as its lingua franca. Even in this re-definition, these Scots demonstrate a typically Scottish concern with borders and boundaries: John Arbuthnot in 1712 invents John Bull (England) who marries Peggy (Scotland); James Thomson and David Mallet write *The Masque of Alfred* (1740) which concludes with the duet «Rule Britannia» as Alfred the Great and Eltruda, his wife, celebrate an anachronistically «British» victory over the Danes; in the middle of the century David Hume sends his manuscripts to have the «scotticisms» removed. All of these exercises in cultural definition and identification of imagined (and creative) communities mark concern with elusive boundaries and a desire to (re-)examine and often redefine them. Such creative anxiety surely arises from Scottish culture's constant engagement with borders and boundaries, their definition and transgression, not to mention their cultural and political implications.

The creative result of such a concern is expressed among Scottish writers in the need — in writing any text, but especially a creative or performance text — to choose which language to use, in modern times, Scots, Gaelic or English. (There is a further complication even here: there are two versions of Standard English in Scotland: English Standard English, used mainly by individuals educated outside Scotland, and Scottish Standard English, the prestige form in Scotland and highly inflected by borrowing lexically and syntactically from the Scots language.) Further, creative writers and critics in Scotland have often been seen as exploring, inventing and re-inventing Scottish, as opposed to English, literature. Late twentieth-century essentialist critics, privileging writing in Scots, at one time saw both Muriel Spark and Norman McCaig as not part of Scottish literature, ridiculous as this now seems. Today one talks rather of «Scottish literatures» and their different languages, all part of Scottish culture(s), and all with linguistic borders and boundaries over which Scottish writers must and do cross, re-cross and transgress.

This is not a modern phenomenon. In the court of James IV (r. 1488–1513), the last king of Scots we are sure spoke Gaelic, poets in both Scots and Gaelic flourished and competed as in the «Flyting of Dunbar and Kennedy», a poetic duel which, though in Scots, is between

bards with different linguistic backgrounds, Dunbar in Scots and Kennedy in Gaelic. During the eighteenth-century Enlightenment and since, many readings of the Ossian phenomenon have arisen, but one must be that Macpherson created a new crossing of boundaries between Gaelic and Scots-English cultures. He sought, thus, to create a model of epic recognisable across Europe, however much it might transgress the appropriate boundaries of actual Gaelic generic practice. In short, he created new borders to match classic European models and so seemed to subvert original generic forms. Thus, he appeared to confuse no less than Samuel Johnson, whose challenge to Macpherson to show him the manuscripts betrayed profound ignorance of the nature of orature and the history of Gaelic literature, and Johnson's own entrapment within his own narrow borders of definition and understanding.

In modern times, similar issues of cultural borders and linguistic boundaries have arisen in discussion of the very nature of «Scottish Literature». As already noted, attempts were made relatively recently — in the 1960s and 1970s — to exclude aspects of Spark and McCaig's work. Even if such focus on literature only in Scots is now discredited, there has been a tendency among many critics to use the term «Scottish Literature» in a way excluding writing in Gaelic. Even the important, and otherwise inclusive, 1987–88 Aberdeen *History of Scottish Literature* has only four of its 84 chapters on Gaelic literary topics. Yet, it must be clear that Scottish literature is multilingual, not only existing in Gaelic, Scots and English, and arguably in earlier days in Norse and Brythonic and Cymric, sister languages of Welsh, but, as already noted, having a very important Scoto-Latin tradition. In this, George Buchanan sits as a major, but sometimes forgotten, influence on modern European theatre's development, and by extension on world theatre's. There were many editions throughout Europe from the mid-sixteenth until late-eighteenth centuries of his seminal early 1540s tragedies, *Jephthes* and *Baptistes*. Their influence on the development of neo-classical drama in particular and, so, of much modern drama has been central, if often now neglected.

The significance of borders in Scotland extends, of course, far beyond linguistic, literary and theatrical spheres. It has always been recognised that there was a clear process of what would now be called

nation building in Scotland from approximately 800 at least until 1018 and the battle of Carham, which set «The Border». This process was consolidated into Strathclyde and even extended into Cumbria and parts of Northumberland in the reigns of Macbeth and Malcolm Canmore, «Malcolm the Great». Later, Galloway and the Western Isles were to be assimilated, until, in 1468, the Northern Isles came to form part of the kingdom of the Scots. Michael Lynch's 1991 *A New History of Scotland* makes a clear case for the extent Scotland, during and after the period 1018–1468, continued to be a conjunction of regional units rather than a single unitary or mono-ethnic nation. R. Andrew McDonald in his more recent (2003) *Outlaws of Medieval Scotland* explores stimulatingly the ways in which, in the twelfth century, the Canmore dynasty, following Macbeth's deposition, faced repeated regional risings, usually in the cause of more traditionally Celtic kin of the royal family.

McDonald emphasises the long periods, under the Canmores, of autonomy — even at times quasi-independence — enjoyed in such areas as Galloway and the Western Isles under leaders who were effectively king in their regions. Lynch, meantime, argues, in brief, that even during the Stewart monarchies, in the fourteenth, fifteenth and even the early sixteenth centuries, there was a sense in which the king was in effect «high king», *primus inter pares*. He suggests the sovereign always had to accommodate the demands and rights of regional lords. These were the successors of the great mormaers who, during the period of Normanisation under Malcolm and his sons, newly became feudal earls of ancient territories like Moray, Mar, Lennox and Angus, while maintaining very substantial regional authority in their own right. This model of governance is contrasted with the more centralised forms to be found in national contexts where invasion and conquest were the pattern. In England, for example, frequent invasion and civil war, at least from the 1066 Norman Conquest until the 1485 Tudor coup d'état, a period of over four centuries, meant duty was owed to the feudal king's central control. Even when there was civil war, as between Mathilda and Stephen in the twelfth century or in the Wars of the Roses in the fifteenth, rivals assumed the victor would centrally command the whole kingdom. There was no apparent conception of governance based on regional authority.

In this regional context may originate the importance of a Scottish individual's own sense of location, as witness the Scots idiom for regional derivation: «I belong to ... X place» as in «I belong to Glasgow». (Interestingly, the phrase appears in several dialects of Scots also as in «X person belongs to me», which is translated into English as «X is my child» or «I belong to Y»: «Y is my parent».) Inevitably, grounded in such a regionally egalitarian — and regionally attached — system, conceptions of boundaries, border crossing and identity are critical in Scottish political and civic cultures. Even now, in the area of Scotland close to the Border, called as a local government region «The Scottish Borders», several towns like Hawick and Selkirk still have self-identifying annual community events, dating from the Middle Ages, in the first half of each year. In these, groups of townspeople ride on horses round the «Marches», the borders of the ancient towns, to reinforce the sense of historic territory and longstanding identity which, in this case, defines itself not even in terms of the local region, but in terms of a single settled «imagined community». Such ways in which Scottish society and, so, its artists perceive the nature of political, civic, regional, and national identity have important implications for the way language, genre boundaries, the concept of canon and the nature of theatre and theatricality are conceived in Scottish cultures. This theme underlies *The Edinburgh History of Scottish Literature* (2007). «Scottish Literature» is in fact «Scottish literatures» in several Scottish languages — and even in languages employed in areas now part of Scotland before modern Scottish boundaries were broadly established in 1018. Further, in these literatures writers often write in more than one of those languages and certainly many cross or redefine generic boundaries. The call for papers for the conference for which this paper was written talks of a «drastically monolingual national [theatre] repertoire, as has been the case in [...] Great Britain». This may be true of English theatre, and literature, but it is far from true of Scottish, or, indeed, Welsh theatre or literature.

In discussing the importance of borders and boundaries in Scottish cultures in this way, one must, of course, be wary of manufacturing special and specious cases. Any group of peoples conjoined in a political entity will, in general, need to move beyond their borders to maintain normal patterns of social, political, economic and cultural

life. But, in by far the majority of national political units, the focus of such activity is guided by a clear sense of a central focus. This may be strong, as it is conventionally seen to be in the French model, or weak, as in that of the United States on whose constitutional framework the Scots, decentralising by historic tendency, are supposed by recent scholarship to have been especially influential. Before the Union of 1707, Scots were in a system of governance which, however the Stewart kings, especially from James I (r. 1406–37) on, tried to centralise, often remained ruled around a clear tension between region and centre. Indeed it was, in part, just such a tension that triggered the attempted coup that included James's assassination in 1437. One must, of course, be cautious about anachronistically broadcasting a conscious hybridity back onto times in the past when such hybridity might be an inappropriate concept, but, as already outlined, cultural complexity and hybridity in Scotland is historically inescapable.

After the 1707 Union, the consciousness of being other from England and decentralised, especially within that Union, remained and was highly important to people's sense of identity. Indeed the Treaty of Union recognised such otherness in guaranteeing the continuing independence of Scots law, religion and civil governance. Certainly, different social and economic groups perceived this difference after the Union in different ways, and in many cases «Scottishness» was to be asserted by the full inclusion of elements of that Scottishness within an expression of «Britishness», for example in the (Rule) Britannia Project already referred to. Yet, in all cases, what was required for the achievement either of a remaining separate identity or the creation of a new British identity was a clear sense of what it was to be Scottish, to be able to define the boundaries of, and within, Scottishness. Even such phenomena as Enlightenment lists of scotticisms to be abhorred, of which David Hume's was only one, can be seen, in the very act of anathematising such «solecisms», to assert their continuing power. Enlightenment luminaries like Hume, Adam Smith and James Boswell were native Scots-speakers: they were all the time crossing linguistic boundaries in their thought and in their writing.

Meantime the vibrant tradition of Scottish literature in Gaelic continued, despite the attempts at cultural ethnocide that followed the defeat of the Jacobites at the Battle of Culloden in 1746. In theatre

there is even a noteworthy, if limited, example of Gaelic being used for dialogue on the commercial stage. The Gaelic-speaking Archibald Maclaren, while mainly writing in English, could write such plays as *The Humours of Greenock Fair* (1789) and *The Highland Drover* (1790) in which characters speak both in English and Gaelic. In the case of the former, Gaelic dialogue is almost at once translated through the response of English-speaking characters, but in the latter more or less half the dialogue is in untranslated Gaelic and much humour is derived from the inability of the Gaelic — and English-speakers to understand one another. The theatrical success of that comedy clearly depends on the linguistic competence of a bilingual audience and it is striking that the play toured on a circuit that included Inverness, Aberdeen, Dundee, Glasgow and Greenock. This suggests that such communities — inside or on the borders of Gaelic-speaking regions at the time of the play's composition — had sufficient bilingual potential audience members to make successful production of the play an economic proposition.

Crossing of generic and linguistic borders and boundaries in more recent literature does not apply only to Scots and English or to Scots/English and Gaelic liminalities; new and individual linguistic syntheses arise and are a key creative method. Hybridity is used extensively as a model for Scottish literature, for example, by Cairns Craig in *The Modern Scottish Novel* (1999) and Carla Sassi in *Why Scottish Literature Matters* (2005). In Carol McGuirk's chapter on Burns, «Writing Scotland: Robert Burns», in *The Edinburgh History of Scottish Literature*, she observes:

The fact is that, though the ratio shifts from text to text, Burns always blends English with Scots, sentiment with satire, literary with local references. His “magnificent mixedness”, as Robert Crawford calls it in *Devolving English Literature* (1992), suggests not capitulation to English cultural pressure, but what Homi K. Bhabha, in *The Location of Culture* (1994), has termed “hybridity”, a form of resistance to cultural authority that works by infusing the colonisers' language and speech with local or “native” references. In Burns's writings, forms of “native” knowledge (local Scottish references) are typically positioned against more widely disseminated “knowledges of cultural authority”, particularly the idea of English as the

“standard” or prescribed language for poetry. Bhabha’s idea of hybridity offers a way past the simplistic dyad — “good” dialect versus “bad” English — which has characterised so much Burns criticism in modern times (McGuirk 2007, 169).

Again we note this hybridity precedes colonisation, such as it is in Scotland, where Scots were full participants in colonialism (including the internal colonisation of the Lowland and Highland Clearances) and imperialism.

To see no need for what McGuirk calls below «cultural purity» is a longstanding Scottish literary phenomenon, one the (Rule) Britannia Project continues rather than subverts. Such cultural impurity exists whether in the mid sixteenth-century dramaturgical variousness — «magnificent mixedness» — of David Lindsay’s *Ane Satire of the Thrie Estaitis*, the modern experimental transgression of forms and linguistic diversity characterising Edwin Morgan’s poetry or the widely various linguistic registers and theatrical modes of his translation of *Cyrano de Bergerac* (1992) or Ian Hamilton Finlay’s innovative syntheses of poetry, sculpture, visual arts and gardening (when he notes that «garden» is an anagram for «danger» and we might note that a garden is a place of borders in the sense of flowerbeds). McGuirk reminds us of the larger cultural implications of Burns’s linguistic and generic hybridity (and by extension, Lindsay’s, Morgan’s and Finlay’s):

With his mixed range of allusions and languages, Burns in fact seeks to elude capture by any cultural authority, whether Scottish or English. In the Kirk satires and “Holy Willie’s Prayer”, tyrannies of the local, provincial smallnesses, are satirised just as energetically as the notion that English is the only language proper for British poetry. Even Burns’s famous title *Poems, Chiefly in the Scottish Dialect* is more elliptical than may at first appear, standing at once as a provocative statement of local allegiance and (in its hedge of “chiefly”) a hint of other interests, too. In Burns’s addresses to and for Scotland, in Bhabha’s words, «no political ideologies [...] claim transcendent or metaphysical authority for themselves’. Burns himself, in short, saw no poetic use for cultural purity. It is no accident that the final lines of “Address to the Unco Guid” define “what’s resisted” (emphasis in original) as the measure of personal integrity» (McGuirk 2007, 169–70).

In modern times «Scottishness» is being redefined, especially since the re-establishment of the Scottish Parliament in 1999. In this context and in the period of about thirty years leading to the Parliament's re-establishment, many artists, continued — and continue — to find «personal integrity» and national, cultural and artistic identity in the need to cross boundaries of language and genre in «what's *resisted*» and, so, what new syntheses and hybrids transgression creates. The possibility of writing bilingually, or trilingually, offers both the chance of an act with politico-cultural implications and, even more, a rich seam of creative potential. Such boundary-crossers in recent years include, to name only seven poet-playwrights, Edwin Morgan, Stewart Conn, Ian Hamilton Finlay, Liz Lochhead, Jackie Kay, Iain Crichton Smith and Aonghas MacNeacail. Of these, Morgan wrote and Conn writes poetry in English and a significant part of their plays in Scots, while Finlay wrote and Lochhead and Kay write poetry and plays in both Scots and English. Meantime, Crichton Smith wrote poetry and plays (and prose) in Gaelic and English and MacNeacail writes in Gaelic, Scots (sometimes as Angus Nicolson) and English. I might also add that half of my own output as a playwright is in Scots and half in English while my poetry is in both Scots and English, with poems in the latter language predominating. This fluidity of linguistic and generic identity is complemented in this list of writers by the facts that, in terms of personal identity, Morgan was, and Kay is, gay and the latter adopted. Identity is, and identities are, richly complex and multi-layered. Linguistic, generic and social variety underpins and enables the transgression of rigid boundaries.

Such generic and, to an extent, linguistic transgression, indeed, is part of the very nature of Scottish theatre from the earliest times, combining popular and «high», music and song, comedy and tragedy, in a set of hybrid native dramatic forms. In Gaelic-speaking culture, for example, Michael Newton has recently drawn attention in a ground-breaking chapter (Newton 2011, 41–46) to the importance of Folk Drama in Gaelic, one which draws on dialogue and dance-drama. Similarly the *ceilidh*, originating in the Highlands and Islands of Scotland, combining song, dance, music, storytelling and other quasi-dramatic elements in a communal social entertainment is famous and formed the basis for the dramaturgic structure of John McGrath's

well-known *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil* (1973). More generally in Scotland in earlier periods, Edwin Morgan has observed:

And everywhere there were folk-plays and folk-revels on May Day, at Midsummer and New Year. Guisers with their faces blacked up would dance through the churchyard, men dressed as women and women as men. Bakhtin would have loved these reversals and confrontations, the very essence of drama (Morgan 1999, n.p.).

Such genre crossing was, of course, common in Medieval and Renaissance theatre, but the Scottish theatre appears to have been able to sustain such flexibility for longer when other European traditions have tended to generic specialisation. (It is a fascinating hypothesis that such generic specialisation may have resulted from the colonisation of theatre by royal courts from the seventeenth century on. If so, the removal of the Scottish court to London in 1603 — James VI of Scots becoming also James I of England — which might be seen as disadvantaging theatre in Scotland in removing potential for royal patronage of the kind Shakespeare and his King's Men benefited from, may have had a long-term unexpected, and arguably positive, effect in staving off specialisation into more rigidly separated genres.)

Processes of hybridity and decentring may, then, be seen as key elements in Scottish culture generally and its theatre and literature especially, with renewed importance in contemporary drama. The present author has argued in David Bradby's and Susanna Capon's *Freedom's Pioneer*, collected essays on the work of John McGrath, that a wide variety of traditions and genres worked together and hybridised from the medieval period on to form a Scottish theatre tradition. This, it is argued, was particularly congenial to John McGrath's theatrical genre crossing, already mentioned:

It is clear that the [Scottish] theatrical tradition that offered these “advantages” to McGrath's work was deep-rooted. McGrath could respond to a longstanding history of Scottish theatre and his work in Scotland further developed and transmitted the potential of that history (Brown 2005, 93).

McGrath, brought up in Wales and Liverpool, crossed The Border to self-identify as a Scot when preparing his own entry for the *Playwrights Register: A Directory of Scottish Playwrights* (2000). Thus, McGrath's own person and career suggest the porousness of boundaries and fluidity of identity we have been discussing as typical of Scottish theatre and literature in general.

One must, in discussing «borders», remember that in neither Scots nor English is «border» the same word as «frontier», while the concept is expressed by two distinct words in Gaelic, «crìoch» carrying the sense of «end», «limit», and «ìomall», carrying more the sense of «margin», «periphery». In Scottish culture, borders are not frontiers and there is no single identity, but rather there are «identities» that cross boundaries and borders. The conference for which this paper was first drafted had the theme: «The Border: An Unavoidable Concept?» One might remember that in both Scots and English a «border» is the name given to a fruitful flowerbed usually next to a garden path. Certainly, it can be argued that in Scotland diversity and multilingualism — and the rich ambiguities and creative imprecisions that arise from them — emerge in a culture that has never quite been united in itself, let alone with a wider so-called United Kingdom. That diversity and multilingualism actually support a strong, but diverse, sense of identity that comprises «identities». In this, the only way of achieving a sense of one's own reality as a Scot, whether as writer, audience member or reader, is to recognise the need for and utility of crossing borders and transgressing boundaries. For Scottish culture, the conference theme might be reworded: «Borders: unavoidable (but necessarily transgressed) concepts!»

References

- Ash, M. 1980. *The Strange Death of Scottish History*. Edinburgh: Ramsay Head Press.
- Brown, I. 2005. «Celtic Centres, the Fringes and John McGrath». In D. Bradlby and S. Capon, eds. *Freedom's Pioneer*, 86–99. Exeter: University of Exeter Press.
- Brown, I. et al., eds. 2007. *The Edinburgh History of Scottish Literature*, 3 vols. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Brown, I. 2012. «Literary pilgrimage as cultural imperialism and “Scott-land”». In I. Brown, ed. *Literary Tourism, The Trossachs and Walter Scott*, 1–28. Glasgow: Scottish Literature International.
- Craig, C. 1999. *The Modern Scottish Novel*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Crawford, R. 2000. *Devolving English Literature* [2nd ed.]. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Lynch, M. 1992. *Scotland: A New History* [rev. ed.] London: Pimlico.
- Macdonald, R.A. 2003. *Outlaws of Medieval Scotland*. East Linton: Tuckwell Press.
- McGuirk, C. 2007. «Writing Scotland: Robert Burns». In I. Brown, et al., eds. *The Edinburgh History of Scottish Literature*, vol. 2, 169–177. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Morgan, E. 1999. «Scottish Drama: an overview». *ScotLit* 20, (Spring). <http://www.arts.gla.ac.uk/scotlit/asls/Scottishdrama.html> (accessed 16/3/2012).
- Newton, M. 2011. «Folk Drama in Gaelic Scotland». In I. Brown, ed., *The Edinburgh Companion to Scottish Drama*, 41–6. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Sassi, C. 2005. *Why Scottish Literature Matters*. Edinburgh: Saltire Society.
- Scottish Society of Playwrights. 2000. *Playwrights Register: A Directory of Scottish Playwrights*. Edinburgh: Scottish Society of Playwrights.

Sono io/*Ich bin*? La polièdrica identitat nacional a través del gènere líric entre els segles XIX i XX

FRANCESC CORTÈS *Universitat Autònoma de Barcelona*

Summary: The lyric genre has been a privileged platform for the redefinition of European national identities. The process of national assertion and the quest for identity set the trend on the music, the arguments and *libretti*, the dramaturgical precepts that governed operistic conventionalism and also the *mise-en-scène*. The success or failure of the complex national patterns in Europe across the nineteenth and twentieth centuries, could be interpreted as a polyhedral reality.

The methodology of study will be based on the analysis of some lyric titles from two different perspectives: the author's intent, and the reception of the piece, which will be studied from an *emic* and *ethical* approach. This paper suggests that the construction of borders can be divided into four chronological stages and that it exhibits both acceptance and rejection of patterns.

Keywords: Opera, Musical Nationalism, Lyrical Theatre

Paraules clau: òpera, nacionalisme musical, teatre líric

El gènere líric en general, i l'òpera en particular, actuen de forma dual en la demolició o bastiment de fronteres. La majoria de processos de formació dels nacionalismes tendeixen a una forta identificació de l'individu. Això s'aconsegueix des d'una accentuació de l'alteritat, a partir d'un etnocentrisme que ens diferencia de l'altre i que, alhora, ens permet identificar-nos. De forma paral·lela es poden donar fenòmens d'assimilisme, tant de tipus extern com intern: s'adapten models lírics exògens amb la finalitat de ser incorporats al propi discurs, i mentre es busca l'apropiació d'uns patrons formals —tant literaris com musicals—, d'altres són rebutjats, perquè no es consideren ni allòctons ni adients per a l'autorepresentació.

En un estudi pioner sobre els nacionalismes musicals, Carl Dahlhaus sostenia que:

In the first half of the century the «nationalist» was also, perhaps paradoxically, a «cosmopolitan», a «citizen of the world». But after 1849 nationalism adopted a haughtily exclusive or even aggressive stance, and although it was the oppressors who initiated this unhappy change and were the

primary offenders under it, the attitude of the oppressed was equally affected by it (1989, 82).

Cal adonar-nos que el context sociocultural definia cadascuna de les identitats, i també que les circumstàncies singulars de cada nació donaven com a resultat unes circumstàncies del tot diverses si es comparen els seus diferents models. És evident que en el cas de l'òpera, més que en altres gèneres musicals, el discurs s'ha d'entendre com a fenomen eurocèntric. El que representaria el paper de l'altre —la cultura o el model forà, ultrafronterer— o bé es reduïa a un element anecdòtic, o bé solia reduir-se una lectura de tipus exòtic.

El gènere líric —òpera, sarsuela, opereta— fou una plataforma privilegiada per a la definició de les identitats nacionals europees, pel gran impacte sobre les societats contemporànies, i per la seva capacitat de construcció i difusió dels temes èpics sobre els que es bastien els nacionalismes. L'anàlisi, però, ha d'actuar sobre diferents substrats i nivells que tingueren comportaments no concordants. Els diferents elements que conflueixen en el món líric —musical, textual, plàstic, referents argumentals èpics— es veieren afectats per ritmes d'identificació canviants, no sempre sincrònics entre ells. El text que forma l'entrellat argumental podia tenir una interpretació diversa segons el context sociopolític, fins i tot antitètica. Possiblement, el text del llibret és l'element que més pot experimentar la pèrdua de la immediatesa històrica, sobretot en aquelles tipologies líriques que es fonamentaven en un relat de la quotidianitat històrica; el fet immediat era aprofitat per generar interès en l'obra escènica, un cas que s'exemplifica en la sarsuela. La música també podia experimentar interpretacions contextuais similars, però a causa de la natura simbòlica del llenguatge musical les interpretacions podien no coincidir necessàriament. En els dos casos, però, la circumstància històrica era la que definia les fronteres, i també en va justifica el seu atterrament.

Les avantguardes, les lectures dels nacionalismes, s'apropriaren i assimilaren determinades formes europees. Alhora es giraren en contra d'unes altres, en un rebuig que va erigir una nova frontera. Es dona el cas que alguns d'aquest models, fins a un moment determinat, haurien pogut ser identificats quasi com a connaturals. Per exemple, les formes italianes a l'òpera van ser vigents —amb adaptacions— al nos-

tre país fins a la dècada dels anys cinquanta del segle XIX. Després, es va començar a bastir una frontera en contra d'elles, per allunyar-les i fer-les esdevenir estranyes. Nombrosos escrits del llibretista Antonio Arnao (1828–1889) i les primeres passes envers una «òpera nacional», donats entre 1860 i 1874, apuntaren cap aquest primer gir. Arribats al principi del segle XX, es desenvolupà un sentiment antiitalianista feroç en determinats medis culturals, tant pel que fa a la crítica musical, com a la pionera musicologia. En el context de Barcelona, en foren una mostra les crítiques de Joaquim Pena (1873–1944), o els projectes endegats per Felip Pedrell (1841–1922), Josep Rodoreda (1851–1922), o Enric Morera (1865–1942) per citar-ne uns quants. Les fronteres musicals són també mòbils, canviants.

Per darrera d'aquest moviment musical, de tipus sincrònic, actuava una altra superfície identitària vinculada a unes tradicions estètiques i socials, les quals no sempre obeïen ni a la immediatesa històrica ni als canvis sociopolítics del moment. No es tractava només de la capacitat d'un públic determinat per identificar-se amb uns personatges, com s'esdevingué amb les òperes del *Risorgimento*, fins i tot amb les lectures polítiques que es podien fer de títols aparentment innocus de Donizetti o Bellini, veiem com es podien alçar determinades fronteres d'identificació, tal com demostra Arblaster (1992, 63–90).

Al darrer terç del segle XVIII detectem com l'adaptació als usos de cada contrada responia a funcionalitats diferents. Ho veiem en una adaptació al castellà de la comèdia heroica *L'Eroe cinese*, un llibret de Metastasio de 1751, que fou adaptat per a una representació a Madrid a càrrec de la companyia de Francisco Ramos el 1799. L'adaptador del text en italià de Metastasio tingué cura en assenyalar com va anar més enllà d'una simple traducció:

El célebre poeta italiano que sabía el dilatado intervalo que ocupa la música en los melo-dramas, no pudo extenderse en lo que meramente se recita, que la traducción de ello ocupase el tiempo que duran regularmente nuestras comedias. Por lo mismo me ha sido fuerza añadir un numero de versos algo mayor que el de los traducidos, inventar escenas y crear personajes de los cuales uno es el Sacerdote, y si no me engaño, habla tanto en el teatro como en la sociedad por la primera vez uno de

su clase en el lenguaje digno de su ministerio y de la mansedumbre de su Misión (Ibarra 1799).

Procediments similars van ser habituals en les múltiples adaptacions que es feren dels models lírics exògens. L'òpera va actuar com un element fagocitador, capaç d'adaptar models provinents de l'altre costat de la frontera de la pròpia identitat. En aquests tipus d'adaptacions habitualment es prioritzava una voluntat d'afeblir o permeabilitzar la frontera. No fem servir encara el concepte «destruir fronteres», perquè a finals del segle XIX com durant els primers anys del XX el concepte de frontera era encara existent.

Aquest procediment d'adaptació no era un fenomen que es donés a la Península Ibèrica de forma exclusiva. El crític polonès Jean Kleczynski (1888) escrivia «que l'opéra soit parfait musicalement, d'accord; mais sa véritable mission est d'aller au cœur de la foule ou du moins d s'adresser à son bon sens» (Helman 1996, 129).

El pas cap al segle XX i l'esfondrament de les idees romàntiques semblava donar per fet que el paper d'aquelles fronteres hauria de superar-se definitivament, enteses aquestes com una confrontació entre models europeus oposats. L'arribada dels aires noucentistes i la voluntat d'arborar com a insígnia del nou segle una actitud universalista, confirmava la tendència a esborrar les actituds d'identificació nacional de tipus excloent, les quals havien establert fins llavors els diàlegs transfronterers. Ho podem detectar en l'obra del polonès Szymanowski, el qual sota la polisèmia del terme «modernista» començà a temperar un llenguatge que passà del nacionalisme vers l'universalisme (Helman 2007, 130). Aquesta via estètica era evident en aquells autors que adoptaren llenguatges amb influències no-europees, els quals superaven la utilització d'idiomes folkloritzants. Aquests compositors solien defugir els arguments historicistes, els quals havien desenvolupat fins llavors un rol emblemàtic dins el sistema èpic de l'òpera. L'òpera *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy procedia de forma similar: en ella les lectures èpiques, nacionals, semblaven alienes, tot i que s'hi podien trobar altres tipus de fronteres ben evidents. La superació dels models germànics-wagnerians eren proposats per part de Debussy sense cap mena de proclama reivindicativa:

Depuis sept mois, la musique est soumise au régime de la réquisition militaire. Tantôt sévèrement consignée dans ses dépôts, tantôt envoyée, en service commandé, au secours d'œuvres charitables, elle a eu généralement moins à souffrir de son immobilité que de sa mobilisation. [...] il faut que nous comprenions enfin que la victoire apporte à la conscience musicale française une libération nécessaire.

Voici bien des années que je ne cesse de le répéter: nous sommes infidèles à la tradition musicale de notre race depuis un siècle et demi. [...] Nous avons adopté les procédés d'écriture les plus contraires à notre esprit, les outrances de langage les moins compatibles avec notre pensée; nous avons subi les surcharges d'orchestre, la torture des formes, le gros luxe et la couleur criarde... (1915, 1).

La guerra del 1914 tornà a capgirar la situació, empeses pel context bèl·lic, es bastiren de nou les fronteres estètiques, més excloents que en temps passats.

En la definició de les fronteres exteriors, el sistema de models estètics va anar canviant en el decurs del segle XIX en funció del grau d'afirmació dels diversos sistemes nacionals. En l'aproximació al cas peninsular, i més concret a les manifestacions a Catalunya, ens movem sobre un model dinàmic, que es modificà de forma substancial. El procés s'erigí des d'una voluntat nacional que va començar a exterioritzar-se des del fenomen del préstec i l'assimilació. En un estadi més avançat va arribar al refús i creació de nous models, fins atènyer una darrera etapa en la qual les fronteres tornaren a ser més permeables, inclinant-se cap a una actitud més europeïsta.

El nostre estudi proposa el desenvolupament de quatre estadis, que responen a diferents moments. Aquests instants responen a causes de tipus cronològic, com també conceptuals:

1. Instant inicial d'adaptació de models exògens. Tria i reivindicació de models.
2. Es basteixen unes fronteres excloents, refusant els anteriors models exògens. Construcció d'una èpica literària nacional.
3. Reivindicació dels models lírics autòctons. El difícil trànsit cap a un nacionalisme musical, quan coexistien diferents sensibilitats i posicions internes.

4. Transició d'una ètnica central i excoent cap a un discurs europeista.

¹ L'any 1840 l'escolapi Josep Rius publicà *Ópera española*. La seva proposta, una de les primeres que manifestava de forma sistemàtica la noció d'una «òpera nacional», no aixecava una frontera excoent, sinó que assimilava a grans trets el model operístic italià, el model dominant. Identificava la llengua castellana amb la italiana. Per a Rius, una llengua podia suplantar l'altra: la frontera era només l'idioma i la intel·ligibilitat del text. La seva manera de procedir tenia moltes analogies amb actuacions similars sorgides des de l'òpera francesa, la qual traduïa les òperes còmiques italianes des del segle XVIII. Malgrat que a Espanya, i a Barcelona en concret, es poden trobar molts exemples d'adaptació «tàcita» de les òperes italianes al gust i la preceptiva hispana, Rius no en deia res al seu discurs. Consideracions a part d'una situació de diglòssia de la llengua castellana, hauríem d'insistir en la necessitat d'adequar el sistema de versificació propi de l'òpera italiana a la llengua castellana. L'italià posseïa un sistema codificat que partia d'una posició de prestigi, i que vinculava la forma estròfica de la poesia amb les característiques formals de la música com demostrà Lippmann (1986, 264–323). Aquesta fase es pot correspondre amb el préstec i assimilació.

² Cap a la meitat de segle XIX es començà a desenvolupar el discurs antiitalianista a l'òpera hispànica. De fet, fou un discurs força plural que sorgí des de la confluència de diferents formes musicals i gèneres lírics. En aquesta mena d'acció sincrètica rau la diferència del cas hispànic en relació amb la resta del context europeu. D'una banda s'articulà la sarsuela, com aclimatació i adaptació de patrons de l'*opéra comique* francesa i, reivindicada des d'alguns sectors, com a gènere pròpiament hispànic (Cortizo 1997, 49). Enfrontada amb la sarsuela, unes altres posicions estètiques volien arribar a articular una òpera nacional, oposada als patrons italians dominants. La seva premissa partia d'unes posicions de tipus social, i també de valoracions qualitatives, més que no pas d'aspectes de tipus formal: per davant de tot es considerava l'òpera com un gènere d'una tipologia més elevada que la sarsuela, la qual es volia adreçada a una mena de públic més popular,

i amb menys capacitat formativa. Serà des dels anys setanta, i coincidint amb el temps de la Primera República quan per primera vegada es començà a articular una frontera que cada vegada esdevindria més intransigent i enfrontada contra l'òpera italiana, i en concret contra les seves formes dramaturgiques.

A Catalunya s'abraçà el wagnerisme amb tanta o més decisió com s'havia fet amb l'italianisme. Els inicis del procés se situen en la dècada dels anys seixanta, en part sota la inducció de l'editor Vidal & Llimona, de personatges com Letamendi i Marsillach, recolzats en la propaganda musicogràfica d'un jove Pedrell, però també des d'iniciatives sorgides des del moviment coral de Clavé. S'esvaï una frontera, la del Nord —envers la qual es produïa una volguda identificació, tant des del punt de vista literari com en el musical—, alhora que se n'aixecaren dues de noves: contra els models italianistes, d'una banda, i poc després contra la sarsuela d'origen madrileny (Cortès 1997, 298–317). És evident que les circumstàncies sociopolítiques foren determinants, més enllà dels condicionants musicals. Al capdavant, el nacionalisme musical va estar determinat per més factors extramusicals.

3 Aquesta frontera que acabem d'assenyalar, en el cas català, no era tan unidireccional ni tampoc tan uniforme com hom podria suposar. Un percentatge considerable del públic vuitcentista, i de principis del segle xx continuava fidel a l'italianisme —a finals del segle xix i primers anys del xx s'autoanomenaven «veristes» o «puccinistes»—. També es mantenia, i molt viu, el gust per la sarsuela castellana, que sovint estrenava nous títols a Barcelona. Una part substancial de les sarsueles catalanes adaptaven els patrons de la sarsuela castellana, bé a partir de paròdies o simplement a partir de simples adaptacions. L'articulació del Teatre Líric Català, a partir de la darrera dècada del xix, va començar a bastir un discurs musical, però també dramaturgic i argumental del tot diferent a les anteriors sarsueles catalanes (Cortès 2008, 106).

L'òpera *La Fada* d'Enric Morera jugaria un doble paper: adaptar models forans i rebutjar la sarsuela castellana. S'estrenà el setembre de 1896 a Sitges, al Cau Ferrat. Es programà el 1897 a la Quarta Festa Modernista. Santiago Rusiñol afirmava que, en l'òpera de Morera, s'hi veia el simbolisme i el decadentisme, un espiritualisme, un Art Total

de natura wagneriana. Però també refusava el flamenquisme, bastia una «frontera interior». Les línies més catalanistes la llegiren com el llevat d'una nova època estètica, «més del terròs identitari» com es volia fer veure des de *La Veu de Catalunya* el 1897:

[...] lo cant de la Fada y molts fragments del duo entre'ls enamorats *Jausbert* y *Gualda* han estat l'èxit de la obra. Pel demés, ha resultat massa música pera apreciarla en tan males condicions; molts efectes orquestals han semblat un rebombori y tan sols per la nota descriptiva final, per la aparició y esclat de la tempesta que les fades congrien, pot tenirse fê de que la obra es mes mascle y mes del terrós que cap dels esforços fets fins avuy pera infantar lo drama lirich català (C. 1897, 60).

En aquell procés de refús a patrons estètics fins llavors assimilats, es creaven i es cercaven nous patrons des d'un diàleg irregular. La consciència de nous models nacionals inclinava a garbellar en les noves composicions uns elements autòctons, i excloure uns altres que en poc temps es consideraven exògens. En aquella negociació d'identitats es donaren trobada sensibilitats oposades. La topada d'actituds i ideologies originà diàlegs plurals. S'originaren apropiacions de símbols antitètiques, derivades d'enfrontaments ideològics i alhora musicals, que no préstecs o coincidències. Per exemple, la figura d'Anselm Clavé, veritable pal de paller per al moviment coral catalanista, fou també reivindicada des de sectors lerrouxistes, els quals s'excloïen del catalanisme arborat per Lluís Millet, com indica Marfany (1994, 44).

En aquella tria d'identitats tingué un pes singular l'apropriació del wagnerisme, i les adaptacions dels models germànics. El procés es realitzà des d'una capacitat de simbiosi similar a la que hem observat el 1840 a l'obra de Rius. Les edicions, i traduccions al català, de l'obra de Wagner foren promogudes des de l'Associació Musical Wagneriana, organitzada el 1901 (Janés 1983, 79). Encapçalaren la iniciativa Joaquim Pena i Jeroni Zanné, juntament amb Antoni Ribera als seus inicis. Rere d'aquella assimilació dels patrons dramaturgics wagnerians —i, alhora clàssics— es cercava la creació d'una llengua catalana elevada, pura, sovint arcaïtzant, nòrdica i allunyada de l'ús social més estès.

Com és habitual en els fenòmens de tipus nacionalista, es proposava la creació d'uns models autòctons, fonamentats en la utilització

de la cançó popular, de la llengua catalana, utilitzant per als llibrets arguments èpics extrets de les tradicions o de la nova literatura nacional —amb un aliatge variable i complex que assimilava determinats elements propis del discurs wagnerià. Aquest model fou considerat el paradigma de la modernitat, i el millor referent de «l'europèització» de la cultura musical catalana. El fet que aquest missatge wagnerià transcendís el fet musical no ens ha de passar per alt: no hi ha només un discurs musical, rere seu també hi varen tenir molt a veure l'elecció d'un model social i cultural i la reivindicació política. El procés fou paral·lel a un primer trencament interior a la Península: una part de la societat es reclogué en uns models que es volgueren autòctons, allunyats d'Europa. Enfront d'aquestes actituds, per contra, una reacció oposada, tant a Catalunya com a la resta de l'Estat, maldava per elaborar un discurs autòcton, però obert a uns ponts envers patrons nòrdics (Suárez 2008, 355).

4 Quan proposem com a via l'abandonament d'un etnocentrisme excloent per un discurs més internacional, el cas paradigmàtic és el d'Isaac Albéniz (1860–1909). Centrats en la seva producció lírica, comencem per subratllar com el colpiren l'audició i l'estudi de patrons wagnerians: *Das Rheingold* i *Die Walküre*, com indicà Clark (2002, 207). L'esdevenidor de la seva vida va voler que també fes estada a Londres, i que adaptés operetes angleses, component *The Magic Opal* (1892). Convertí aquella opereta en sarsuela: *La Sortija*, estrenada a Madrid el 1894. L'argument estava pensat per a un públic britànic. El llibret reproduïa trets exòtics que podien atreure des d'un seguit de convencionalismes que acumulaven contradiccions geogràfiques, i costums que no esgarriaven els auditoris britànics, i que, en canvi, deixaren perplexos els oients de Madrid. L'acció argumental té per protagonista un bandoler «grec» anomenat Trabuco, el qual cantava a ritme de *seguidillas*, un ritme no gaire àtic.

Albéniz va adoptar una actitud antiitalianista prou convençuda. En una carta adreçada el 1902 a la seva esposa, Rosina, Albéniz reconeixia aversió pel sistema italià, dominat per l'editorial Ricordi i per un seguit de convencionalismes: «Ricordi es todo el horror de la escuela italiana [...] las más estúpidas libertades de la más estúpida escuela italiana».

Després d'aquella opereta, Albéniz compongué l'òpera *Henry Clifford*. S'estrenà al Gran Teatre del Liceu de Barcelona, traduïda com *Enrico Clifford*, el 5 de gener de 1896. El llibret original estava redactat en anglès per Francis Money Coutts, fet a mida de la realitat britànica interessada a construir un discurs èpic propi. El públic barceloní de l'època el va voler equiparar amb el drama wagnerià. La partitura té poc de wagneriana, tant en el so, com en l'ús dels leitmotiv, com en l'argument històric, o la dramaturgia a mig camí entre la *grand opéra* i els drames històrics. Els canvis de fronteres, i els canvis sobtats de models, provoquen una incomprensió en la seva recepció.

Abans d'acordar si el públic del canvi de segle necessitava disposar de fronteres, hauríem d'establir les relacions del discurs d'alteritat, és a dir, el procés des del qual s'assentava la pròpia autofirmació. Les fronteres permeten identificar-se amb allò amb què es conviu. Quan s'introdueixen elements que no es consideren propis, cal veure si la seva funcionalitat es pot integrar de forma entenedora. El fet d'adaptar determinats procediments dramaturgics d'altres fronteres produïa un desconcert. Això ho sembla confirmar la recepció de les òperes que, com *Enrico Clifford*, començaren a proposar una fusió de models, canvis en estructura dels llibrets i alhora canvis de significació nacional. I així ho indicava el crític Puig-Samper (1896):

en el teatro, el drama lírico ha muerto a la ópera y a los operistas, la poesía comparte su predominio con la música y todas las bellas artes contribuyen a presentar un conjunto serio y armónico [...] con libros que son verdaderos melodramas, pero llenos de lo que se ha dado en llamar *situaciones musicales* (!) (8).

Fora de l'òpera d'Eugène D'Albert (1864–1932) *Tiefland*, poques creacions podien reunir les diferents variables de la fusió. Aquesta obra prenia com a font d'origen *Terra baixa*, d'Àngel Guimerà, una peça teatral molt popular entre el públic català, autòctona per tant. L'adaptació i traducció a l'alemany d'una peça teatral catalana sembla que hauria de reactivar les empaties vers l'obra quan l'òpera es representà a Barcelona. Res més lluny del que s'esdevingué el 1910, quan *Terra bassa*, cantada en italià, s'estrenà al Gran Teatre del Liceu: mancà acceptació. La paradoxa es fa més gran si es té present que aquesta

va ser una de les òperes més exitoses a Alemanya durant aquells anys. *Tiefland* s'estrenà al Neues Deutsches Theater de Praga el novembre de 1903. D'Albert la va refer per redreçar el fracàs inicial de l'estrena a les contrades germàniques. Quan el 1905 es reestrenà a Magdeburg, *Tiefland* es convertiria en l'òpera de més èxit del postwagnerisme. Assolí les 250 representacions a Berlín en pocs anys. En canvi, a Barcelona no va passar de 6 funcions.

L'argument de l'obra teatral, i també de l'òpera, proposava l'existència d'unes fronteres interiors. D'una banda ens trobem amb un enfrontament entre Nord i Sud, exemplificat en la puresa innocent de les muntanyes pirinenques, acarades a la plana on regna la depravació i la força bruta de l'explotació humana del sud. *Terra baixa* a l'any 1908 era la peça teatral catalana amb més traduccions, adaptada fins i tot al mitjà cinematogràfic. La persona del compositor, D'Albert, paradoxalment, es podria identificar també amb la d'un compositor que es movia per damunt d'unes fronteres tancades i excloents: era d'ascendència italiana, nasqué a Anglaterra de pare alemany i visqué molts anys a París, fins adoptar la cultura germànica com a referent. Però malgrat apropiar-se a l'àmbit germànic, estèticament va fugir de la militància wagneriana. Al contrari, més d'un el podria assimilar als corrents veristes, alhora que es fusionava amb els procediments wagnerians del leitmotiv, com assenyala Príncipe (1996, 221).

Davant de l'ambivalència de la partitura, es podria intuir a priori en una acceptació positiva, tant des d'opcions italianòfiles com des de les progermàniques. Paradoxalment, la reacció fou la contrària: no es produí la identificació, no es va percebre l'ambientació com a pròpia. La música va percebre's com a forastera, com indicava el crític Joan Salvat (1910):

¿Com podia un músic estranger donar ambient propi a les escenes populars de la producció catalana [de *Terra baixa*]? No hi ha dubte que si l'acció hagués sigut trasplantada a qualsevol altre país, l'impressió del drama líric causada aquí hauria millorat moltíssim (1910, 22).

Una de les raons d'aquell refús es troba en la importància de tipus identitari que llavors s'atorgava al repertori de tradició oral, la cançó popular catalana. La manipulació del repertori popular s'emprà com

a vehicle de la construcció d'identitats nacionals arreu d'Europa. A *Tiefland*, D'Albert no va utilitzar cap melodia, ni cap dansa, amb les quals el públic català de principis del xx s'hi podés reconèixer. Al contrari, l'esment a un *mantón de Manila* en diverses escenes de l'òpera no encaixava amb els paràmetres de la invenció de la tradició. La manca d'empatia vers l'òpera no permeté convertir-la en peça de repertori al nostre país. La premsa del país, però, va escalfar l'ambient d'una forma prou positiva durant els dies anteriors a l'estrena, sense que això podés influir.

L'èxit a Europa de *Tiefland* animà D'Albert a compondre una nova òpera inspirada en altre text de Guimerà. A principis de l'any 1909, D'Albert adaptà com a òpera el text de *La filla del mar*. La nova partitura s'estrenà el 1912 a Viena, titulada *Liebensketten*. En aquesta nova empresa, D'Albert va voler augmentar l'autenticitat. El 21 de gener de 1909 s'adreçà a Àngel Guimerà per sol·licitar materials catalans autòctons, cançons populars, sobre els quals construir:

Le prego caldamente di mandarmi *il più presto possibile la musica* della canzone d'Agata *Ala riva del mar* [*A la vora de la mar*] per il secondo atto della *Figlia del Mar*. S'è possibile, le prego di mandarmi altre canzone catalane —ma specialmente *questa*. Occorre questa canzone adesso per darmi l'ispirazione per la composizione!

Allora, le sarei molto grato se potrebbe mandarmile immediatamente.

Hem vist com l'establiment de les fronteres va ser quasi imprescindible per als processos nacionalistes. Els diferents estadis envers els patrons europeus, les actituds d'hostilitat o d'assimilació han anat marcant l'esdevenidor del país, amb les seves pròpies característiques i la complexitat de mostrar no només unes fronteres vers l'exterior, sinó també al propi interior.

Referències

- Albéniz, I. 1902. Carta a Rosina Albéniz (manuscrit 10.280). Fons del Museu de la Música de Barcelona.
- Arblaster, A. 1992. *Viva la Libertà! Politics in Opera*. London: Verso.

- Clark, W.A. 2002. *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico*. Madrid: Turner.
- Cortès, F. 1997. «La zarzuela en Cataluña y la zarzuela en catalán». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 2-3 (1996-1997): 289-317.
- . 2008. «De la romanza a la cançó: cambios musicales y temáticos en la producción zarzuelística catalana». En C. Alonso, C.J. Gutiérrez i J. Suárez-Pajares, *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberní*, 101-123. Madrid: ICCMU.
- Cortizo, M.E. 1997. «La zarzuela romántica. Zarzuelas estrenadas en Madrid entre 1832 y 1847». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 2-3: 23-49.
- C. y R., J. 1897. «La festa de Sitges». *La Veu de Catalunya*, 21 febr., 60.
- Dahlhaus, C. 1989. *Between Romanticism and Modernism*. Berkeley: University of California Press.
- Debussy, C. 1915. «Enfin, Seuls!...» *L'Intransigeant*, 11 mars, 1.
- Janés, A. 1983. *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*. Barcelona: Fundació Vives Casajuana / Ajuntament de Barcelona.
- Kelczynski, J. 1888. «Ideal opery». *Echo muzyczne i teatralne*, vol. 243-246.
- Helman, Z. 1996. «Karol Szymanowski face à un dilemme: opéra national ou universel». Dans I. Mamczarz, ed. *L'Europe et son combat pour la liberté à travers le théâtre et l'opéra*. Paris: Klincksieck.
- Ibarra, J. 1799. Prólogo. *Comedia heroica. El héroe de la China*. Madrid: Antonio Cruzado.
- Helman, Z. 2007. *Karol Szymanowski*. Warsaw: Instytut Adama Mickiewicza.
- Lippmann, F. 1986. *Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti tra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento*. Napoli: Liguore Editore.
- Marfany, J.L. 1994. «Catalanistes i lerrouxistes». *Recerques: Història, economia, cultura* 29: 41-60.
- Principe, Q. 1996. «Dall'avvento wagneriano al trionfo straussiano: wagnerismo, antiwagnerismo e nuovi stili». In A. Basso, ed. *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, vol. III, 183-305. Torino: UTET.
- Puig-Samper, J. 1896. «El año musical». *La Vanguardia*, 1 enero, 8.
- Rius, J. 1840. *Ópera española. Ventajas que la lengua española ofrece para el melodrama demostradas con un ejemplo práctico en la traducción de la ópera italiana El Belisario, arreglada a la letra y música del original*. Barcelona: Imp. Joaquín Verdguer.
- Salvat, J. 1910. «Gran Teatre del Liceu». *Revista Musical Catalana* 5 (gen.): 22.
- Suárez, J.I. 2008. «Liberalismo y wagnerismo en Madrid en el Sexenio Revolucionario». En C. Alonso, C.J. Gutiérrez i J. Suárez-Pajares, *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberní*, 353-367. Madrid: ICCMU.

The Crossing of Frontiers: National Theatre and Devolution in Contemporary Wales

ANWEN JONES *Aberystwyth University*

Summary: In a recent article on the process of Welsh Devolution, Richard Wyn Jones argues that the process of negotiating changes in post-devolution Westminster/Wales dynamics has been characterised by the emergence of a discourse of «unintended consequences» (Jones 2001, 34). In this article, I intend to argue that one of the most significant and contemporary of these unintended consequences is the new prominence and role that national theatre has acquired in the political and cultural discourse of contemporary Welsh nationhood. It is my contention that, in the absence of a mature set of political institutions that might directly and swiftly facilitate completion of the process of devolution, the National Assembly government has called upon its national theatrical institutions to play a vital role in the process of articulating national aims, ambitions and directions in the realm of both culture and politics. I will go on to argue that whilst both national theatres were brought into being as part of a political programme in which they were afforded an unusually prominent role due to the immaturity of the devolution programme in Wales, it is, in fact, the rift between the artistic aspirations of English and Welsh speaking audiences in Wales and those political-fuelled imperatives that gives both national theatres their unique vitality and relevance in and to contemporary Wales.

Keywords: Devolution, National Theatre, National Assembly

In political terms, twenty first century Wales is notable for the National Assembly's continuous efforts to piece together the apparatus of independent, national government. In cultural terms the same period is distinguished by the establishment of two new national centres of theatrical excellence. The launch of a new Welsh language national theatre in 2003 was followed soon after by plans for the establishment of an English language counterpart. By 2010, the country had not one, but two, active, national theatres. In view of these circumstances, there can be little doubt that twenty first century Wales is investing heavily in national theatre as a vital means of, «publicly scrutinising what nationhood means in the modern world» (Billington 2004).

What then is the relationship between this national, cultural drive and the gradual transformative shift towards a degree of independent, political governance that came to its most recent high point after the 2011 devolution referendum? Despite significant shifts in the nature of the National Assembly for Wales's relationship with central West-

minster government, the political process of devolution is far from complete. There can be no doubt that the separation of the Executive from the Legislature by the Government of Wales Act 2006 took a vital step in modernising the rather clumsy mechanisms set up by the 1998 Act. Nonetheless, both primary legislative and taxation powers remain elusive and it is quite clear that if the National Assembly is to deliver its promise of strong government with a sense of purpose and direction, it needs to develop further legislative powers. In fact, contemporary Wales might well be described as a nation in a state of delayed devolution. It is my contention that in the absence of a mature set of political institutions that might directly and swiftly enable devolution, the National Assembly government has called upon its national theatrical institutions to fill the gap.

In a recent article on the politics and process of Welsh Devolution, Richard Wyn Jones argues that the process of negotiating changes in post-devolution Westminster/Wales dynamics was characterised by the emergence of a discourse of «unintended consequences» (Jones 2001, 34). Amongst the most interesting and potentially significant of these unintended consequences, Jones highlights «the new prominence and role that national identity has acquired in Welsh politics» (Jones 2001, 35). In this article, I intend to focus on another equally striking unintended consequence of devolution, namely, the new prominence and role that national theatre has acquired in the political and cultural discourse of contemporary Welsh nationhood.

The history of national theatre in Wales dates back to 1894 and its subsequent development has brought many contentious issues to the fore such as the conflict between the aims and aspirations of the national theatre and of the amateur tradition that ultimately came to represent the distance between the old tradition of social self-preservation and the modern desire to accept and imitate European influences, in order to reach international standards. The fundamental question that characterised the discourse surrounding national theatre throughout the twentieth century was whether a Welsh national theatre should function as a medium to secure the nation's cultural uniqueness or rather as a means of putting the nation in touch with imported, cultural values that would bridge between Wales and the world beyond.

According to one critic, the close of the twentieth century marked the end of an era of exciting national, theatrical activity in Wales because devolution transferred the expression of a Welsh national identity back to the realms of politics (Owen 2003, 219–220). The official opening of the country's National Assembly in May 1999 gave the country its first «democratically elected, representative institution» and heralded the «birth of the political nation» (Balsom 2003, 305). As a result, the political role assumed by the marginal companies that thrived in the vacuum left by the disappearance of Wales's most successful Welsh language national theatre to date, Cwmni Theatr Cymru, was conceded to the newly elected political body destined to see Wales into the twenty first century. By 2003, it was felt that the country was clearly inching towards a secure system of parliamentary government but that there was considerable work to be done before devolution came to maturity. The Assembly's promotion of national theatre at this point in its development suggests that it saw national theatre as a useful device in the articulation of a sense of nationhood in its own position of political uncertainty and immaturity.

Early in its second term of office, the Welsh Assembly realised the establishment of a Welsh language national theatre. In 2004, the Arts Council for Wales dedicated £450,000 to set the new company on a firm financial footing. The planning process for this development is documented in the WAC reports between 2001 and 2004. The 2001–02 report records that the Council had reached one of her milestone targets, namely «securing agreement regarding the way forward to establish a National Welsh Theatre company». In November 2002 adverts appeared in the national press inviting applicants for the positions of Chairman and constituent members to the theatre's board and by 2002–03 leading on the development of Theatr Genedlaethol Cymru and setting arrangements in place for the first production and tour were amongst of the WAC's key targets. In 2003, Gareth Miles, one of the theatre company's first steering committee members, took advantage of his regular column in a popular Welsh magazine to outline the artistic aims attributed to new Welsh language national theatre, Theatr Genedlaethol Cymru. He described the company aims as establishing:

- An exciting and modern theatrical style based on Wales's theatrical tradition and its culture.
- Programmes of work including a variety of genres.
- Training and career development opportunities.
- A good name for the company and for drama produced in Wales on the international stage
- New work in Welsh
- Access to the widest possible audience (Miles 2003).

There may be little that is inspirational, new or adventurous here, nevertheless, this set of aims and aspirations does locate Theatr Genedlaethol Cymru at the centre of a Euro-centric national, cultural hub where domestic productivity is contextualised within an over-arching framework of international validation and exportation.

Despite the clarity of this vision, a rift soon began to appear between the vision of the Theatre's artistic benefactors and those of the politicians responsible for driving the project forward to fruition. In fact, there are considerable grounds for arguing that from a political viewpoint, the company was not primarily designated as a cultural agent at all, but rather as a highly visible indication of a commitment to Welsh language preservation and revitalisation. Minister for Education, Culture and the Welsh Language, Carwyn Jones, claimed that the theatre company offered the Welsh speaking population of Wales with a communal, focal point. He was confident that the company provided a dispersed and fragmented Welsh-speaking population with a common linguistic source of inspiration and energy. Others echoed this view, confident in their conviction that Theatr Genedlaethol Cymru had catered for that brand of Welsh nationhood that demanded that all avenues of civic experience in Wales should find vehicles for expression in the country's native language. On 12 July 2004, Alun Pugh, (then Welsh Assembly Culture Minister) hailed the year as a successful one for the Welsh language. On publication of the annual report on *Iaith Pawb*, the Assembly's strategic plan for the future of the Welsh Language, he noted some of the successes of the strategy in terms of a gradual move towards a bilingual Wales. Amongst the highpoints was the establishment of Theatr Genedlaethol Cymru and the successful completion of its first new production

and tour. From this perspective, Theatr Genedlaethol Cymru was not a vehicle for artistic, but rather for linguistic expression and articulation. The fact that the exercise of linguistic rights and the flexing of linguistic muscles happened within a theatrical context was merely coincidental and, also so far, partial, since it was not bilingual.

Despite the uniformity of political purpose in relation to Theatr Genedlaethol Cymru, the company's performance record, from its early years up to the recent period of the latest Arts Council review, is indicative of a disjuncture between the aims of Assembly ministers and the aspirations and capabilities of those representative individuals driving forward a vision of national theatre in Wales. The company's first production, *Yn Debyg Iawn i Ti a Fi*, written by the Welsh language playwright, Meic Povey, engaged with Wales's theatrical heritage in terms of acting styles, presentational modes and subject material. The production played out the suppressed and suffused agony of a family struggling to come to terms with the legacy left them by their mother's death; the problematic and often disturbing presence of a schizophrenic young brother. However, as the programme progressed, a rift became apparent between the aims and aspirations of the company's artistic director, Cefin Roberts, and the demands of its audience in as far as this was articulated in a growing body of review and commentary in the popular press and media.

An analysis of ticket sales figures from the period 2004–2009 does not suggest that there was either a steady decline or a clear pattern of artistic preference in evidence in terms of audience engagement. However, it became increasingly apparent that it was no longer sufficient for the company to produce Welsh medium work, either in the canonical guise of translations of Shakespeare plays, in original dramatisations of significant moments of Welsh history, or even new work by prominent Welsh medium dramatists. Increasingly, there was a growing sense of unease that manifest itself initially in the form of a body of review and commentary written from within a critical framework focused on the kind and quality of the company's contribution to an outward looking national framework of artistic theatrical excellence. This discourse signalled a rift between the level of the artistic achievement attained by the company and the cultural aspirations of the linguistic community that it had been designed to satisfy.

Finally, a nation-wide review of the funding of the Arts in Wales instigated and carried out by the Arts Council itself precipitated a period of re-assessment from which the company has recently emerged. This review may have exposed some artistic shortcomings evident during the company's initial production period, more importantly, it also revealed the importance of theatrical, cultural productivity to Welsh medium theatre audiences in Wales; an audience that had been defined and understood by the providers of culture in Wales, in exclusively linguistic terms.

The political drive that inspired and engineered the creation of National Theatre Wales was more complex. It had always been an Assembly aim to provide an English medium counterpart to Theatr Genedlaethol Cymru. However, from the onset, this project was framed within a context of international, cultural excellence that had nothing to do with bilingualism or, indeed, linguistic promotion or preservation of any kind. In December 2010, the Arts Council of Wales's new funding strategy was announced. Amongst its strategic aims was the promotion of Wales's international reputation for dynamism, creativity and excellence. Its methodology for achieving this aim consisted of support for:

a portfolio of national companies who can represent the best of Wales on the world stage — international exemplars of excellence whose works are rooted in Wales. Along with companies such as Welsh National Opera, BBC National Orchestra of Wales and Theatr Genedlaethol Cymru, Council is attaching particular importance to the development needs of two of Wales's newest national companies, National Theatre Wales and National Dance Company Wales («New Funding Strategy Announced» 2010).

The contextualisation of the development of an English medium national theatre company within the framework of a democratic, and even demotic programme of cultural delivery told of a vision of Wales as an ethnically uniform unit, hungry for a common cultural diet. The Assembly's desire to provide Wales with a second national theatre at this point can be understood in the context of a political campaign designed to hoist the flag of cultural cohesion in order to

negate the association of the exercise of power with social divisiveness and inequality.

The new English-language company was not intended to cater for the needs of a specific linguistic community, but rather to address the common artistic needs of the Welsh populace as a whole. It might well have been argued that this vision of a homogeneous Wales constructed from within an interpretative frame prevalent in twentieth century discourses of the nation, has been superseded by contemporary ideas of ethnic and cultural pluralism. Nevertheless, it was a viewpoint echoed in the discussion held on the Assembly floor in November, 2009, when Lorraine Barrett asked the Minister for Heritage, Alun Ffred Jones, to provide an update on Welsh Assembly government initiatives aimed at supporting artistic creativity in Wales. The Minister's answer drew the establishment of National Theatre Wales into a programme of national, cultural revitalisation at a grass roots level. He claimed:

I can think of no better example than the establishment of National Theatre Wales in fulfilment of the "One Wales" commitment. More than £3 million has been allocated via the Arts Council of Wales to establish that new English — language theatre, whose first programme, launched this month, has received tremendously warm publicity (Jones, 2009).

National Theatre Wales was to deliver a programme of cultural immunisation in which the diversity characteristic of the country's social and economic make up was amalgamated into a theatrical programme of national, cultural cohesion.

From its outset, the company was devised and marketed as a cohesive, networking force, an artistic vehicle that would facilitate the staging of the dramas of different societies within their distinctive locales across Wales. Its web presence is clearly constructed around a concept of community and its production programme is fuelled by a desire to re-perform and represent the experiences at the heart of communities across Wales. The South Wales valleys, Swansea, Cardiff, Barmouth, Bridgend, Milford Haven, Aberystwyth and Port Talbot have all made distinctive bids for the occupation of territories that have been mapped out by this evolutionary process of perfor-

mance. Inevitably, there is an element of idealism about the company's artistic programme of social liberation. Nevertheless, it may be that National Theatre Wales has exhibited a similar capacity to that of its counterpart, Theatr Genedlaethol Cymru, in its ability to outgrow the brief that brought it into being, by means of its reversal of an agenda of national, cultural homogeneity, encapsulated in the National Assembly One Wales political programme. Whilst both national theatres were brought into being as part of a political programme in which they were afforded an unusually prominent role due to the immaturity of the process of devolution in Wales, it is, in fact, the rift between the artistic aspirations of English and Welsh speaking audiences in Wales and those political imperatives that gives both national theatres their unique vitality and relevance in contemporary Wales.

References

- Balsom, D. 2003. «No Going Back». In J. Osmond & J.B. Jones, eds. *The Birth of Welsh Democracy: The first term of the National Assembly for Wales*, 305–314. Cardiff: Institute of Welsh Affairs.
- Billington, M. 2004. *What is it for?* <http://www.guardian.co.uk> (accessed 19/4/2012).
- Jones, A.F. 2009. *Questions to the Minister for Heritage*. <http://www.assembly.wales.org/bus-home/bus-chamber/bus-chamber-third-assembly-rop.htm> (accessed 24/7/2011).
- Jones, R.W. 2001. «On Process, Events and Unintended Consequences: National Identity and the Politics of Welsh Devolution». *Scottish Affairs* 37: 34–57.
- Miles, G. 2003. *Colofn Gareth Miles – Theatr Genedlaethol Cymru*. <http://www.theatre-wales.co.uk/> (accessed 20/8/2003).
- No Author. 2010. *New Funding Strategy Announced*. <http://www.artswales.org/6737> (accessed 24/9/2011).
- Owen, R. 2003. *Ar Wasgar: Theatr a Chenedligrwydd yn y Gymru Gymraeg, 1979–1997*. Cardiff: University of Wales Press.
- Pugh, A. 2004. *Iaith Pawb – An Excellent Year for the Welsh Language*. <http://www.wales.gov.uk/newsroom/localgovernment/2004/4038803/> (accessed 24/7/2011).

From the Outside Looking In: Notes Towards a Post-Imf Greek Dramaturgy

AKTINA STATHAKI *Between the Seas Festival, New York*

Summary: The advance of global capitalism in Greece in the form of IMF and EU economic policies signals a new era in the country's history accompanied by a process of national introspection and new forms of self-identification. Drawing on Deleuze and Guattari's theory on minor literatures, I will discuss the emergence of a new national dramaturgy that reflects this transitional phase and is characterized by a «double consciousness» — national and international at once. I will argue that such drama can offer a new paradigm for European national dramaturgies that overcomes the tensions between nationhood and globality.

Keywords: Greece, IMF, Globalization, Drama, National identity, European drama

The writing of this paper coincides with one of the most transitional periods in Europe's modern history. The global financial crisis has raised the question of the viability of the European project itself as economic disparities between the European North and South reveal the absence of and need for greater political integration if a Union is to be achieved. It is therefore hard to think of a more relevant and crucial time to talk about the issue of border and borderlessness in European cultural production than this present deeply transitional time. What especially interests me in this paper is the question of national dramaturgies: at a time when the notion of the nation state itself is radically changing, what types of local dramaturgies can we envision? How are national dramaturgies changed and shaped presently reflecting the tension between locality and globality? I then will explore the possibility of a dramaturgy with a «double consciousness»: local in the sense of reflecting the people and conditions that have shaped it, and at the same time international in engaging with the sensibilities of a globalized world.

My focus will be the dramaturgy of Greece at this present moment, the “post-IMF” moment as I would like to term it, when its relationships both with its own identity and with its European neighbours are at great strain. This crucial historical moment and the ensuing deep transition — social, political and economic — not only high-

light the tensions between the local and the global in a European context but also produce new modes of self apprehension, new identities and ways of identification (i.e. notions of «Greek» and «European») that can possibly, and hopefully, lead to new cultural paradigms.

My broader theoretical perspective lies in the context of post-colonial discourse for two reasons: firstly, postcolonial discourse offers a tool to understand how cultural products reflect and represent the identities that are currently shaping;¹ secondly because, as many international economists and scholars of international law² increasingly agree, Europe is currently at the height of a neo-colonial moment whereby, as Masao Miyoshi (1993) has brilliantly analyzed, the nation state (itself a product of the colonial era) is dissolving to give way to free market economy and the advance of an a-national global capitalism that does away with the nation state in all levels — culture, language, laws, economies, even people. Indeed as we have seen in the case of Greece which is asked for example to implement constitutional changes, or in the French — German alliance of creating a super-European state of surveillance,³ the present European crisis although of an economic nature, is focused around questions of globality versus national sovereignty and directly puts to question the notion and independence of the nation state. Hence we are becoming witnesses in Europe of a series of dramatic oxymora emanating precisely from a borderlessness versus nationhood dichotomy: the growth of multinational capital and the re-emergence of nationalisms; a global multicultural elite and a global underclass; growing immigrant mobility and increased fear and demonization of immigrants; attack to national sovereignties and growing separatisms.

Greece was the first European country to feel the shock of the global economic meltdown and, more importantly, it was the first to experience the radical assault on its nationhood⁴ and sense of national self

1 I am adopting here the notion of postcolonialism as process, the process of post-colonizing, as formulated by A. Quayson (2000).

2 See for example: Kouvelakis S. (2001). Also Douzinas C. and Papakonstantinou P. (2011).

3 «France and Germany have suggested a further clampdown on profligate states handing more power to EU institutions to police national budgets» (Collins 2011).

4 According to former Greek Prime Minister Geórgios Andreas Papandreou after the country's submission to the IMF «In the manner we handled our financial affairs we lost a part of our national sovereignty» Ta Nea, 12/2/2010.

with the advent of the IMF and the so called «troika» — the IMF, ECB and EU. If we are to consider nations as relative constructs shaped by relation to other nations and the global world, defined often by what they are not by comparison to their neighbours (so that nationality and internationality are inextricably linked)⁵ then in all accounts the international relations by which the Greek nation had been defining itself (especially as a EU partner) have been so drastically shattered as to cause a radical re-thinking of what constitutes the nation and its identity. This has signaled a profound change in the country on all levels — social, political, economic and cultural. Against this general background, I will firstly map out the general picture of contemporary Greek drama and theatre; and secondly I will focus on a contemporary play, *City State*, which in my view represents a promising direction for national dramaturgy with a «double vision» — at once local and global. My analysis of the play will be significantly rooted in Deleuze and Guatarri's discussion of minor literatures.

Contemporary Greek drama and theatre: an overview

The first reaction of theatre makers to the radical changes in the country has been a turn towards the staging of contemporary or older Greek plays; the creation of original performances; and a return to Greek literary traditions which are often adapted for the stage; and an interesting resurgence, this year, of Greek medieval plays.

It is essential to understand this introversion as reflecting a general national soul-searching for the Greek. It represents an important phase in the country's cultural production that should not be confounded with nationalistic tendencies. Rather, it is a genuine need to reflect anew on Greek language and identity as a response to the national question of who we are. To understand the importance of this phase, one should take into account that for the last twenty years Greece had been constantly on the receiving end of Europe's theatre production, importing plays and performances and very rarely exporting them. The opening of the Greek borders to receive Euro-

⁵ For an overview of the links between notions of nationality/internationality and literature see Casanova (2011, 123–134).

pean productions, which starts in the mid nineties and reaches its peak in 2000s⁶ was very welcomed back then after many years of relative isolation and focus on the international classical repertoire. However this opening up was not accompanied by any systematic effort to promote local playwriting or to develop and produce new Greek dramaturgy, let alone any effort to support the circulation of Greek plays abroad. The Eurocentrism of what was being programmed, translated and produced was not unrelated to the country's enormous effort to fashion itself as a European nation. Similarly, the indifference up to recently towards the production of, for example, our immediate Mediterranean neighbours, attests to this process of envisioning a national self away from our Balkan and Middle Eastern past. That said, the present introversion, this digging into Greek language and texts, both old and new, seems to be a necessary process towards a redefinition of the self at a national and international level.

This process of redefining national drama resonates greatly with what Deleuze and Guattari have defined as minor literatures, with what Kafka has termed as small literatures or with what Jameson has called third world literatures: The common denominator in all of these definitions is the very close link between literature and politics and the great stakes placed in literature for the affirmation of collective existence and national identity. It is a literature «engaged in struggles for recognition which are both political and literary» (Casanova 2011, 133). Whether it is, as in Jameson's definition, the literature of the postcolonial peoples, or, as in Deleuze and Guattari, the literature of any nation or community that seeks to affirm its existence in opposition to a master narrative, such "minor" literature is revolutionary insofar as it envisions the possibility of a new community.

City State

From within this context I would like to focus on *City State*, a new play which, I argue, would not have emerged in a different time in Greece's

6 Two artistic directors had a very significant role in this opening up to European cultural production, German-trained director George Houvardas who became artistic director of the National Greek theater in 2007 and France-trained Y. Loukos who took over as artistic director of the Athens Festival in 2006.

history, as it is directly linked to this new process and the new modes of national self apprehension. In proposing to discuss a single country's national dramaturgy I maintain the vision of a «literary internationalism... which allows for nationalist belief both to be taken into account and to be superseded in a relational and universal conception of world literature» (Casanova 2011, 134).

City State was collectively written in 2011 by the young theatre collective Kanigunda and was presented first in the new Onassis Cultural Centre in Athens in the spring of 2011 and then received a longer run in the fall of that year in Athens' famous Art Theatre-Karolos Koun. The script is a collage of texts written by the actors, archival material from newspapers, political speeches, historical documents, testimonies from the inmates of Athens' biggest psychiatric clinic back in the 40s, interviews with Athenians, poetry and literary excerpts. The premise of the play is straightforward and complex at the same time — it is the history of Athens. One of the play's characters, The Sponsor, who acts as the play's Master of Ceremonies, states it early on in the play: «The sky is about to fall on your heads. So let's set out to find out your history» (Kanigunda 2011, 9) (The set also suggests that a giant concrete pillar is hanging over the audience's heads). With that point of departure the play's characters start meandering through history, from antiquity to present, with stops on key moments of the country's recent history: German occupation, civil war, dictatorship, the present.

There are no characters in the traditional sense but six main abstract personas: the Sponsor, the Prime Minister, the Woman in the Wrong Clothes, the Woman Carrying Earth, the Statesman of Times Past, and Myrtis, the resurrection of a young girl who died from the plague in 5th century BC and whose statue was recently excavated in Athens. Rather than carrying individual characteristics, these personas form «collective utterances»⁷ of states of being, standing for the experiences of the Athenian collective through time. Hence the style is rarely dialogic and mostly narrative and testimonial: questions and

7 «The literary machine functions as the relay for a future revolutionary machine-not at all for ideological reasons but because it provides a collective utterance missing everywhere else in this milieu: *literature is the affair of the people*» (Deleuze and Guattari 1983, 17).

answers, overlapping speeches and repetitions. Similarly, the structure of the play is not linear — the journey through history is organized in spatial rather than temporal terms — references to the land, the soil, the architecture of the city are abundant in the play as history takes a physical dimension and is inscribed on the streets, on the buildings and the bodies in the city.

THE WOMAN IN WRONG CLOTHES: Every day the sun rises exactly at six when it starts from the kitchen and enters my throat and my ears the noise from Patision street and from the bedroom the noise from Tritis Septemvriou street [...] and I count in the night the heavy rings of the church bells on Eptanisou street. (Kanigunda 2011, 24)

or

MYRTIS: Medieval buildings, medieval buildings, medieval buildings, pigeons in the back alleys, bird shit, cats. The benefactor of Athens will be not he who builds but he who tears down, said Tsarouchis. (Kanigunda 2011, 8)

Historical and political facts are intertwined with psychological responses to these facts and thus Athens features as simultaneously a historical, political and psychological space: feelings of stress and fear, primal needs⁸ and agonies as the collective responds to history are particularly strong:

MYRTIS: Will you give me some water? I am thirsty because in 430 BC a plague befell Athens. 50,000 of us died. The disaster was so big that Athenians did not know what to do, they were burying each other anywhere, in communal graves.

SPONSOR: They buried each other anywhere but things were going great. Do not be scared. Are you scared?

THE WOMEN: We are scared.

8 «Terms that connote suffering» are characteristic of the language of minor literatures according to Deleuze and Guattari, a language so intense that moves from metaphor to metamorphosis, «ceases to be representative in order to stretch toward its extremes or its limits» (1983, 23).

THE PRIME MINISTER: Do not be scared. People were burying each other but things are going great.

MYRTIS: Things are not going great. Many of us died in front of our houses, right by the water sources because the disease had the symptom of thirst. I died of thirst. What happened to the waters? I need water. (Kanigunda 2011, 18–19)

The intense presence of physical space and the equally intense language used to depict it, have been analysed in detail by Deleuze and Guattari as one of the central characteristics of minor literature: «to any symbolic use of language [it] opposes a purely intensive use arriving at a perfect and unformed expression — an intense, material expression» (1983, 19) The result is what the writers term the “deterritorializing” effect, the creation of a minor space within the master space in direct opposition to it, whereby the oppressed of one language are set against the oppressors of that language (Deleuze and Guattari 1983, 27).

Indeed the entire play unfolds as a contest over territoriality, a constant dialectic between the political power and the city’s inhabitants over the question of who owns the space, who decides for the space, who lives in it and how. Starting its digging into Athenian history from a political standpoint (Myrtis opens the play listing the characteristics of a sovereign state, namely independence, sovereignty and self-sufficiency) the play sets in opposition a transhistorical collective — immigrants and petty bourgeois, urban and rural citizens, men and women — with the ruling class — from the multinational capital, to local corrupt leaders, sell-out intellectuals and scientists. The former group re-emerges again and again throughout history trying to affirm their presence, their right to exist, their rights to the land, carving their identity on the city’s streets and neighborhoods.

THE WOMAN CARRYING EARTH: I was walking on the street on the intersection of Panepistimou and Patision street and as I was crossing something incredible happened, I felt my feet sticking on the tar, and they were tearing it apart and destroying it, it was tearing and below I could see the earth, the earth was coming out and as soon as I stepped on

the earth the weight was lifted, the weight was lifted with the earth I started getting lighter and lighter. (Kanigunda 2011, 28)⁹

While the collective is rooted in the city — Myrtis' persona literally excavated from the Athenian soil — the ruling class is stateless, they are literally the “money with no country”. The sponsor's lite-motif is «before the play is over I will have fled» and the last time he speaks to the audience, towards the end of the play, is to reveal the intricate relations between the local and international corrupt elites. Interestingly however the play does not end with him. It ends with the woman carrying earth — throughout the play she is the «other», the outsider who has arrived in the city:

THE WOMAN CARRYING EARTH: When I first entered the city, from Achileos street, smoke entered my lungs and a strong sun hugged me. Some people were sleeping, sweaty, on the sidewalks. I was thinking how would it be if I had been born here. If I had been raised here. In the afternoon I went up on Lycabetus Hill. I saw Athens from above. The heat was terrible. [...] *She speaks then she sets to leave and suddenly she stops.* But sometimes Athens has this sunlight... So beautiful. (Kanigunda 2011, 59)

The last words of the play belong to those who live in the city, and the city belongs to them.

What I am arguing is that *City State* is an example of a minor literature as it stages a contest for power by means of language and structure and by the layering of the antagonistic forces — the community, the political power of the nation state, the a-national economic power. Such a type of drama could not have been created outside the current political conditions that have brought the Greek nation in opposition to itself and created minor spaces of resistance to the dominant global politics and ideology.

9 This excerpt is I think one of the most characteristic in the play of what Deleuze and Guattari have described as a move of language from symbolism to «arriv[ing] at a perfect and unformed expression — an intense, *material* expression» (1983, 19, my italics).

How can this type of national minor dramaturgy illuminate for us a way to overcome impasses or paradoxes between border and borderlessness, nationality and internationality? This literary construct of one being «a stranger in one's own language» (1983, 26), as Deleuze and Guattari have put it, is, I believe, the literary equivalent of what theorists in other fields of postcolonial studies have discussed with regards to one's ethical standpoint in the face of the injustices produced by global capitalism. Miyoshi (1993) and Žižek (1997) suggest that to overcome the dichotomy between a cosmopolitanism for the multinational elites and the shrinkage of national identities and reactionary regionalisms, the ethical standpoint of the critic, the artist, the citizen, is to identify with the immigrant, with the dispossessed, with the underclass of global capitalism, with «*the point of inherent abjection/exclusion, the "abject", of the concrete positive order, as the only point of true universality*» (Žižek 1997, 50, italics in original). In adopting this vantage point we, as artists and intellectuals, can overcome the conundrums of Europe's present historical crisis and envision new forms of solidarity, exchange and coexistence. And I hope that this will be a unique opportunity for theatre to go forward and for new dramaturgical models to emerge and express these new sensibilities.

References

- Casanova, P. 2011. «Combative Literatures». *New Left Review* (second series), vol. 72 (nov.-dec.): 123–134.
- Collins, S. «France and Germany agree on treaty changes». *Europolitics* (5th December 5). <http://www.europolitics.info/economic-a-monetary-affairs/france-and-germany-agree-on-treaty-changes-art320267-31.html> (accessed 18/4/2012).
- Deleuze, G. and F. Guattari. 1983. «What is a minor literature?» *Mississippi Review*, vol. 11, 3 (winter-spring): 13–33.
- Douzinis C. and Papakonstantinou P. 2011. «Greece is standing up to EU neo-colonialism». *The Guardian*, 27th June.
- Kanigunda Theatre Company. <http://www.kanigunda.gr/index-en.html>.
- Kanigunda. 2011. *City State*. Athens: [unpublished manuscript].
- Kouvelakis, S. 2001. «The Greek Cauldron», *NLR* 72 (Nov/Dec): 17–32.

- Miyoshi, M.A. 1993. «Borderless World? From Colonialism to Transnationalism and the Decline of the Nation-State». *Critical Inquiry* 19, 4 (Summer): 726–751.
- Quayson, A. 2000. *Postcolonialism: Theory, Practice, or Process?* Cambridge: Polity Press, 2000.
- Žižek, S. 1997. «Multiculturalism or the Cultural Logic of Multinational Capitalism». *New Left Review*, vol. 225: 28–51.

V Ponts i salconduits

La integració del paradigma de la diversitat a les institucions escèniques de Catalunya

JORDI BALTA *Fundació Interarts, Barcelona*

Summary: This paper focuses on the mainstreaming of diversity as a principle in the forms of organisation and regular work of performing arts institutions in Catalonia. Drawing on a number of European references in this field, the text provides some reflections on the challenges associated with addressing diversity in the corporate mission, human resources, programming, audiences and outreach strategies within the cultural sector in Catalonia, as well as the potential of public cultural policies to foster change in this respect. The paper aims to foster further discussion, rather than providing final answers.

Keywords: Migration, Diversity paradigm, Cultural organisations, Cultural management, Catalonia

Paraules clau: immigració, paradigma de la diversitat, organitzacions culturals, gestió cultural, Catalunya

Introducció

Cultural institutions cannot any longer work like exclusive, enlightened societies, tending to a relatively closed, well-known circuit, lest they risk becoming helplessly out-dated... [The] majority of European cultural institutions have not yet embarked on the road towards re-allocating imagination, energy and funds for diversity policies in exploring the new social make-up of the constituency at large (European Cultural Foundation 2008, 184).

Aquesta comunicació neix d'un interès pel sector cultural a Catalunya i la seva capacitat de respondre i adaptar-se a les dinàmiques de canvi social presents en el territori. Els processos d'immigració transnacional viscuts des de final dels anys 90, i que malgrat un lleuger alenteïment recent han comportat canvis visibles en la configuració social, són un dels factors que condueixen a la constitució d'una societat més complexa i diversa i amb més línies de fractura potencial. A aquest fet cal afegir altres fenòmens d'ordre econòmic i polític: en temps de crisi i replantejament de les prioritats de finançament públic, cal repensar allò que s'ha anomenat el «valor públic» de la cultura, que combina l'afirmació dels seus significats intrínsecs amb els impactes socials

i econòmics, a la recerca de nous models de legitimitat per al finançament públic i el reconeixement social de l'acció cultural (Holden 2006; Subirats i Fina 2008).

Aquests processos generen interrogants sobre la capacitat del sector cultural de mantenir un paper de rellevància social respecte al context humà i institucional que l'envolta. La diversitat derivada dels processos d'immigració internacional, en la qual se centra principalment aquest text, és un dels àmbits en els quals es fa més palpable aquest repte, que tanmateix també hauria de comportar reflexions respecte a qüestions de gènere o de classe social, entre d'altres.

Com a país tradicionalment sensible envers la diversitat, aquest debat és especialment indicat a Catalunya, si bé totes les societats europees s'han plantejat en l'última dècada qüestions relacionades amb l'abordatge de la diversitat. De fet, aquest text neix també de la lectura d'algunes aportacions significatives sobre la integració de la diversitat en les institucions culturals a Europa, que plantegen qüestions aplicables a Catalunya. Mentre la primera fase d'atenció a les darreres onades migratòries ha posat l'accent en serveis de tipus laboral, educatiu i sanitari, la consolidació dels fluxos d'arribada i l'estabilització progressiva d'una realitat social inevitablement complexa requereix reflexions en un ventall ampli de polítiques i programes, entre els quals hi ha els culturals.

En aquest sentit, el text es pregunta pel grau d'adaptació de les institucions del sector de les arts escèniques a allò que es podria anomenar el «paradigma de la diversitat», és a dir la incorporació transversal de la diversitat en les estructures i els processos de treball. Per a fer-ho, es parteix d'aportacions realitzades per diversos autors i institucions a Europa, així com de l'observació de casos a Catalunya. El text no pretén oferir respostes definitives, en un àmbit canviant i emergent, sinó plantejar qüestions de fons, dubtes i exemples, així com algunes pistes per a la continuació del treball teòric i pràctic.

Una primera observació de les institucions i activitats culturals faria pensar que la incorporació de la població immigrada ha estat més ràpida en equipaments de proximitat com les biblioteques o els centres cívics (Bonet 2006, 43), així com en algunes activitats festives en l'espai públic i en les accions vinculades a programes educatius i

formatius (normalització lingüística, programes escolars de les institucions culturals, etc.).

Evidentment, una assumpció plena de la diversitat social i cultural com a repte de país requereix respostes múltiples, i l'acció de les institucions culturals no pot fer-hi més que una contribució parcial. Sigui com sigui, la reafirmació del valor públic de la cultura i l'exploració del significat específic de les expressions culturals a l'hora de construir narratives noves i de definir aspiracions compartides atorga una rellevància específica a aquesta anàlisi. Si, com ha afirmat Naseem Khan (2006, 55), «[interculturalism] has the knack of reflecting society back to itself in a way that shows the warts as well as the beauties», probablement els espais escènics són entorns privilegiats per a reflectir aquestes realitats conflictives i les desigualtats, estereotips i pors que les sustenten.

El paradigma de la diversitat i les arts escèniques

La necessitat d'incorporar una perspectiva de la diversitat en les institucions i els processos culturals ha estat argumentada en els darrers anys en base a diversos motius, que es poden resumir de la manera següent:

- Arguments socials: conveniència de reconèixer el pluralisme social i cultural i les interdependències que se'n desprenen (Hilton 2004, 5-7).
- Arguments econòmics: incorporar la diversitat en les organitzacions reforça el pensament creatiu i afavoreix la competitivitat. En les institucions culturals, estar més atents a la diversitat pot servir per captar i fidelitzar alguns segments de públic (Wagner 2008, 143-146).
- Arguments ètics: reconèixer i promoure la diversitat permet que s'expressin les identitats, un fet vinculat a la dignitat humana.
- Arguments jurídics: compliment del dret domèstic o internacional respecte la lluita contra la discriminació o el foment de la igualtat.

El fet que es tracti d'arguments de fons i amb potencial aplicació en totes les estructures, processos i programes condueix a l'afirmació

d'un «paradigma de la diversitat», que comporta la integració transversal d'una reflexió sobre la diversitat cultural, i d'aspectes que hi tenen relació (lluita contra la discriminació, foment de l'accés i la participació igualitaris, interacció entre grups diversos, etc.), en tots els àmbits d'acció de la institució.

Encara que la incorporació de la diversitat pugui requerir una atenció específica a determinats col·lectius o temàtiques en cada context històric, en societats complexes la diversitat esdevé un concepte guia, que tindrà repercussions sempre, encara que canviïn les circumstàncies: «It is the principle of diversity as such that is the focus, rather than the specific historic content, which is continuously changing» (Sandahl 2008, 156). Es tracta, així, d'incidir en les condicions estructurals que poden afavorir, o obstaculitzar, un ple abordatge de la diversitat dins la institució.

Els països que han treballat de manera més continuada en aquest àmbit han identificat diverses àrees en les quals la reflexió de les institucions i entitats del sector cultural és important (recursos humans, programació, públics, etc.), fet que es pot traduir en l'elaboració de diagnòstics o «auditories de diversitat» i el disseny de mesures específiques de millora (Arts Council England 2005). Si bé algunes d'aquestes reflexions són molt pròpies de països on predominen els models «multiculturals», on l'afirmació dels grups ètnics o racials sovint té més força que no l'aposta pel pluralisme i la interacció, els àmbits identificats són significatius també en altres països.

De fet, la progressiva aposta per la interculturalitat a nivell continental ha anat acompanyada de reflexions similars. Odile Chenal ha recordat que calen iniciatives ambicioses i una aposta explícita pel canvi a nombrosos nivells, en un procés que cal sostenir a llarg termini: «Experience teaches us that change does not come “organically”. Reproductive mechanisms and social barriers function too well to allow change to take place at a fast pace in cultural institutions. Institutional change demands outspoken policies and daring choices. It needs positive action [...]: measures that affect the organisation as a whole, on all levels» (Chenal 2008, 138). Els darrers anys s'ha percebut en el debat en l'àmbit de la gestió i les polítiques culturals en les societats complexes d'Europa una tendència progressiva envers el foment de la interculturalitat, la interacció i l'encontre. Es tractaria, més que

no pas de tolerar l'altre, afavorir el contacte com a eina de cohesió, però també per tal d'abordar de manera explícita les potencials línies de fractura i conflicte (Consell d'Europa i Comissió Europea 2008, 5; Palmer 2008; Corijn 2008; Alake 2005).

Aquestes orientacions, amb implicacions evidents pel que fa a la gestió de polítiques en àmbits socials o educatius, també en tenen per a la gestió de les organitzacions culturals i, sobretot, en les arts escèniques, pel seu paper en la construcció de significats, narratives i aspiracions. El desaparegut autor neerlandès Dragan Klaic havia destacat el potencial de l'escena tant per a afirmar la pròpia identitat com per a afavorir l'exploració intercultural: «The stage has always been a privileged place to assert one's own cultural values, to shape, nourish and admire identity; but at the same time the stage has functioned as a convenient vehicle of intercultural exploration, influence and appropriation» (2008, 46).

En aquest sentit, el potencial i la responsabilitat de les arts escèniques en aquest àmbit es referiria no només als processos i models organitzatius, sinó també als missatges i les imatges que s'hi vehiculen i s'hi construeixen. Cal valorar fins a quin punt aquests espais responen en la pràctica a la seva capacitat d'afavorir espais d'encontre, igualitaris i de diàleg, que puguin contribuir a construir interessos i aspiracions compartits (Harchaoui 2008, 76-77).

Diversitat i institucions escèniques a Catalunya: possibles aplicacions

Aquest capítol ofereix una sèrie de reflexions relatives a la incorporació d'aquest paradigma de la diversitat, orientat a la interculturalitat, en diversos àmbits dels models organitzatius i les pràctiques de les institucions catalanes de l'àmbit de les arts escèniques.

Definició institucional

En general són poques les institucions escèniques de Catalunya que han incorporat la diversitat com a valor estructural (la seva «missió» institucional), que s'hauria de traduir a tots els nivells, començant pels plans estratègics o d'actuació.

Una primera observació mostra que les principals institucions escèniques del país han incorporat progressivament una voluntat de connectar amb el seu entorn social i fomentar la participació com mostra, per exemple, el darrer Contracte-Programa del Mercat de les Flors (Mercat de les Flors 2012). En altres casos, hi ha referències explícites a la diversitat pel que fa als objectius en matèria de comunicació i públics: el Teatre Nacional de Catalunya esmenta entre els seus objectius estratègics «Captar nous públics, tot vetllant per la seva diversitat, així com mantenir i fidelitzar el públic actual» (2012). Amb tot, aquesta voluntat no es tradueix de manera evident en altres línies estratègiques d'actuació i organització.

Altres tipus d'organitzacions de l'àmbit escènic mostren una filosofia institucional més pròxima a la diversitat i la interculturalitat. El Festival Ulls – Barcelona Cultura es defineix com «un festival que promou un pont cultural entre Europa i Amèrica Llatina, [...] fomentant el diàleg i la integració a través de la cultura» (2012), un fet que es tradueix en la programació i en la tria d'espais d'actuació diversos, alguns dels quals són en l'espai públic. Així mateix, diverses associacions nascudes els darrers anys mostren una orientació principalment social, d'integració i cohesió, i utilitzen tècniques teatrals o coreogràfiques en projectes creatius en els quals la diversitat sovint juga un paper clau (Interarts, 2011).

La distància entre ambdós models sembla encara molt marcada i fa pensar en l'existència d'un «doble circuit» d'entitats pel que fa a la relació amb la diversitat. Un possible repte en aquest sentit passaria per l'adaptació organitzativa envers models més permeables, més oberts a la col·laboració entre institucions de nivells i perspectives diferents i a l'ús de llenguatges diversos en termes de programació i de funcionament.

Recursos humans

En alguns països, un dels principals àmbits d'intervenció de les polítiques de diversitat en el sector cultural ha estat la incorporació en càrrecs de responsabilitat de persones pertanyents a les minories ètniques. Aquestes intervencions són pròpies de països en els quals la filiació racial o ètnica s'utilitza en els sistemes estadístics i d'acció

pública i, tot i que serveixen per visualitzar situacions de desequilibri, no necessàriament aborden els factors estructurals que les provoquen ni condueixen de manera natural a aproximacions interculturals. Per tant, es pot dubtar de la conveniència d'adoptar-les de manera acrítica.

Amb tot, no adoptar mesures de discriminació positiva de manera explícita no vol dir que no sigui desitjable que el personal de les institucions culturals sigui més representatiu de la diversitat social, un fet que reflectiria la permeabilitat de les institucions, trencaria barreres amb l'entorn i reafirmaria el caràcter integrador i cohesionador dels espais escènics. Salvador Sunyer, director del Festival Temporada Alta, ho valorava en una entrevista d'aquesta manera:

[El] que sí que s'hauria d'aconseguir és que entre els que tallen les entrades o fan d'acomodador als teatres hi hagi molta més diversitat d'orígens. Perquè, sinó, associem els treballs de la gent que ha arribat de fora a un tipus de treball molt determinat. I això que nosaltres intentem d'anar fent a poc a poc, també ajuda a canviar l'imaginari de la gent (Relats 2010, 112).

D'altra banda, també sembla necessari avançar en la formació i la sensibilització del personal, per enfortir-ne les capacitats educatives i de connexió social a nivell tant individual com institucional.

Creació i programació

Els fenòmens relacionats amb la immigració transnacional, la seva arribada a Catalunya i el seu efecte en la composició de la societat del país han estat abordats en diverses creacions noves. Amb perspectives, complexitat i ambicions diferents, espectacles de teatre com *Super-Rawal*, *Forasters* o *Trifulkes de la KatalanaTribu* han abordat la diversitat i han tingut un grau de visibilitat i acceptació notables. L'adaptació de clàssics com *Terra baixa* o *Els baixos fons* amb actors immigrants en papers principals també pot contribuir a diversificar els imaginaris (Serra 2012). Igualment, és creixent la presentació d'espectacles coreogràfics, sobretot estrangers, que combinen la dansa contemporània amb formes derivades de la tradició.

Així, els processos creatius podrien ser un dels àmbits en què la incorporació de la diversitat ha estat més visible, sobretot pel que fa a

les temàtiques. Caldria analitzar més en profunditat si també ha existit un procés de diversificació de les autories, i com es tradueix això en diversos tipus d'escena: hi ha casos coneguts d'autors immigrants que han tingut accés a l'escena teatral de Barcelona i d'altres ciutats, i caldria observar si aquesta presència és més marcada en determinats circuits que no en d'altres (l'escena «alternativa» respecte a la institucional, per exemple) i quins factors (temàtiques, llengües, etc.) ho poden facilitar o dificultar.

L'any 2009, el projecte *Diàlegs cap a la interculturalitat*, elaborat sota el paraigua del Centre d'Estudis Africans, va arribar a la conclusió que la majoria d'artistes residents a Barcelona tenien múltiples dificultats per poder viure de les seves creacions, una situació que s'agreujava en el cas dels artistes forans: tot i l'afirmació d'uns criteris de programació basats estrictament en la qualitat artística, en la pràctica els canals d'accés als principals escenaris de la ciutat continuen essent especialment difícils per a determinats professionals i col·lectius, i l'origen o la nacionalitat serien factors que poden incidir-hi negativament (Adam i Losa, 2009).

Abordar aquesta qüestió és un procés a llarg termini: aspectes com el domini dels recursos informatius o el coneixement del marc institucional i el finançament de la cultura, que sovint són difícils per a les persones que no han seguit una formació o una experiència professional continuada a Catalunya, requereixen canvis estructurals importants.

Públics

La diversificació de públics és un dels àmbits en què les institucions escèniques de Catalunya mostren una voluntat més clara d'abordar la diversitat. A més dels motius ètics o socials, aquestes orientacions poden partir també d'arguments de viabilitat econòmica a llarg termini, per la conveniència de reconèixer nous col·lectius i establir-hi relacions sostenibles.

Malgrat l'absència d'estudis detallats en aquest àmbit, semblen clares les dificultats dels equipaments escènics del país per diversificar els públics habituals, deixant de banda iniciatives puntuals i alguns programes de mediació social meritoris. També és evident que hi ha

aspectes socioeconòmics que dificulten l'accés als equipaments culturals d'una part de la població, amb independència de l'origen o la nacionalitat.

Les respostes a aquesta qüestió no poden ser simples: diversificar la programació no comporta de manera automàtica una diversificació dels públics. Si bé la programació pot ser un factor a tenir en compte, qüestions com les tècniques de comunicació, els valors institucionals o els costos d'accés també hi juguen un paper clau:

- En l'àmbit de la comunicació, sembla convenient promoure la mediació i diversificar els canals de difusió de l'oferta. L'ús d'«ambaixadors», persones que fan d'enllaç entre la institució i els seus entorns humans, és una fórmula utilitzada en diversos països i que sembla poc desenvolupada a Catalunya. Sí que es detecten, com s'explicarà després, algunes iniciatives reeixides de col·laboració amb entitats de mediació, en una línia que potser caldria aprofundir. D'altra banda, és inevitable reflexionar sobre l'ús de les noves tecnologies i les xarxes socials en la comunicació, que potser hauria d'incloure la diversificació de les llengües.
- Quant als valors, seria convenient un major coneixement sobre les imatges i els conceptes que determinats grups socials atribueixen a les institucions culturals, que en ocasions poden actuar com a obstacles. Potenciar els canals de participació de la població en les maneres de fer de les organitzacions podria ser una via de millora: es tractaria d'entendre la població no només com a públic assistent sinó com a agent que intervé en els processos d'orientació i gestió de les institucions, un fet que també comporta passar de les concepcions més quantitatives de participació a d'altres de caire més qualitatiu. Promoure la participació en diverses fases dels processos de gestió podria generar, a llarg termini, una major consonància de valors entre les institucions culturals i el seu entorn humà (Harchaoui 2008, 75).
- Finalment, sembla clar que l'accés a l'oferta cultural per part de determinats col·lectius és més senzill en el cas de les activitats en l'espai públic (festivals, festes majors, etc. així com les activitats pròpies de les arts de carrer) que no en espais tancats. Si bé això no resol les dificultats d'aquelles institucions escèniques que per naturalesa estan vinculades a un espai físic determinat, sí que ofe-

reix pistes sobre la possible conveniència de diversificar els espais d'algunes actuacions, o bé d'establir acords amb entitats o col·lectius que, per la naturalesa de la seva disciplina artística, puguin desenvolupar diàlegs més fluids amb nous públics i n'afavoreixin la incorporació.

Aquest és un dels àmbits on la reflexió de futur és més necessària, i també més probable, per la seva visibilitat i importància.

Relacions exteriors

L'afirmació d'un valor públic de la cultura i el procés d'incorporació de la diversitat han de passar necessàriament per una obertura a l'entorn social que, a més de la relació amb els públics, també comporta noves maneres de relacionar-se amb institucions i entitats educatives, socials, de recerca o de salut, amb efectes i finalitats diversos (creació, formació, programació, etc.).

Un exemple significatiu és la iniciativa Apropa Cultura, nascuda com un programa de L'Auditori i que s'ha ampliat a una quinzena d'equipaments de teatre, dansa i música de tot Catalunya. Apropa Cultura estableix acords amb entitats de l'àmbit social (discapacitat, drogodependència, pobresa, immigració, etc.), que actuen com a mediadores envers aquests col·lectius per tal d'afavorir-ne l'accés a la vida cultural. A més de l'assistència als espectacles a preus rebaixats, el programa ofereix materials educatius i informació per facilitar a les entitats la preparació de les visites. Es tracta molt probablement d'una de les iniciatives de col·laboració exterior més reeixides entre les institucions escèniques de Catalunya, que troben en les entitats socials un aliat clau per diversificar públics i guanyar presència social.

Les aliances també haurien de ser viables entre institucions i entitats diferents dins el sector cultural. Atesa l'experiència d'algunes associacions en el disseny i la implementació de projectes culturals d'impacte social, semblaria desitjable una major obertura a la col·laboració entre institucions grans i entitats petites, entre organismes públics i privats, així com entre equipaments o serveis de diverses disciplines, malgrat les dificultats del procés. Les col·laboracions més inesperades obliguen a la reflexió i el replantejament de les formes

operatives i sovint obren les portes a la innovació: «Partnerships that are contradictory or that experience friction can also go well as a lot of time is spent at the beginning in “adjusting” and communicating with each other» (Laaksonen 2012, 31).

A l'hora d'establir col·laboracions, sembla especialment adequat explorar el territori de la proximitat, és a dir el barri o entorn físic immediat de l'equipament cultural, on sovint conviuen iniciatives educatives, socials o sanitàries que poden esdevenir aliats privilegiats, com ja han començat a fer algunes institucions, amb resultats notables pel que fa a la participació cultural i la inclusió social (Interarts 2011).

Polítiques

[La] constatació d'una creixent presència multicultural en la societat catalana és, també per a les polítiques culturals públiques, un repte encara obert [...] (CoNCA 2010, 38)

Tot i que una part important dels canvis institucionals esmentats fins ara requereixen canvis dins les institucions i que el lideratge intern és un factor clau en la reorientació estratègica i operativa al voltant de la diversitat, no és menys cert que les polítiques culturals públiques hi poden jugar un paper determinant d'impuls.

Això es podria traduir, d'una banda, en la definició de prioritats estratègiques per fer de la diversitat una orientació clau per als equipaments públics i d'altres entitats o institucions que reben finançament públic. Com explicava l'Informe 2010 del Consell Nacional de la Cultura i de les Arts, els vincles entre la política cultural i les diverses dimensions que conformen la cohesió social són un terreny per explorar, que inclou la incorporació dels valors de la diversitat cultural:

[potser] ha arribat el moment d'encarar el gran repte de qualsevol política cultural madura: l'impuls a les iniciatives culturals que han d'afavorir una major cohesió social, una autèntica democratització en l'accés a la cultura que faci disminuir les desigualtats encara existents en l'usdefruit dels béns culturals, la promoció dels valors de la diversitat cultural a Catalunya, [...] i les necessàries estratègies d'intermediació entre les institucions culturals i la ciutadania (CoNCA 2010, 25).

D'altra banda, també sembla necessari introduir una reflexió sobre la composició del sector de la cultura, orientada sobretot a incorporar-hi agents representatius de la diversitat o que afavoreixin la presència de reflexions en aquesta línia als diversos nivells de la cadena de valor cultural. La diversificació dels agents i les aproximacions pot tenir l'efecte d'afavorir oportunitats de creació i participació en la vida cultural per al conjunt de la població.

Conclusions

Aquesta comunicació no pretén oferir respostes definitives, sinó introduir una sèrie de línies de reflexió. Un pas següent podria ser abordar les implicacions concretes d'aquest «paradigma de la diversitat» en institucions específiques i realitzar diagnòstics de diversitat que afavorissin el coneixement i l'adopció de mesures concretes.

Una de les tensions habituals de les polítiques de diversitat s'estableix en el grau d'equilibri amb altres valors clau de la convivència i la cohesió social: si bé hi ha d'haver oportunitats per fer visibles les identitats i expressions presents a la societat, especialment les més minoritàries, també cal reafirmar principis d'igualtat (en l'accés a la cultura i les oportunitats expressives, per exemple) i afavorir encontres col·lectius, no marcats per la filiació ètnica o lingüística. En certa manera, mitjançant la incorporació d'una sensibilitat a la diversitat caldria aspirar a crear oportunitats equitatives i universals per tal que diverses formes expressives es poguessin fer visibles a l'espai públic i perquè la ciutadania en el seu conjunt pogués participar plenament en la vida cultural. Es tracta, en el fons, de generar condicions per tal que la diversitat i la interculturalitat es reconeguin com a elements substancials de la vida cultural contemporània.

Les polítiques i intervencions en aquest àmbit també haurien de prendre en consideració altres factors de desigualtat en l'accés a la cultura (de tipus socioeconòmic, per exemple) o que es puguin agreujar com a conseqüència d'aquestes intervencions. Així mateix, sembla fonamental incorporar la participació com a procés en les maneres de fer, que ha d'afavorir relacions més actives i transparents entre les institucions escèniques i el seu entorn.

Referències

- Adam, T. i S. Losa. 2009. *Diàlegs cap a la interculturalitat. Propostes per fomentar la interculturalitat dins el sector creatiu de la ciutat de Barcelona*. Barcelona: Centre d'Estudis Africans.
- Alake, O. 2005. «And Who Am I? Cultural Diversity, Identities and Difference» [manuscrit no publicat]. *Seminari sobre diversitat cultural organitzat per la Fundació Interarts i el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya*, Barcelona, desembre 2005.
- Arts Council England. 2005. *Respond. A practical resource for developing a race equality action plan*. London: Arts Council England.
- Bonet, L. 2006. *Diversidad cultural y políticas interculturales en Barcelona*. Barcelona: CIDOB.
- Chenal, O. 2008. «Are we perpetually reproducing ourselves?» In European Cultural Foundation, ed., *Managing Diversity? Art And [The Art of] Organisational Change*, 136–138. Amsterdam: ECF / Mets & Schilt.
- Consell d'Europa i Comissió Europea. 2008. «The Intercultural City: What it is and how to make it work». Introductory document. Estrasburg: Consell d'Europa / Comissió Europea.
- Consell Nacional de la Cultura i de les Arts. 2010. *Informe Anual sobre l'estat de la Cultura i de les Arts a Catalunya 2010*. Barcelona: CoNCA.
- Corijn, E. 2008. «La urbanidad como proyecto político: hacia una ciudad europea post-nacional». En A. Franzil, coord. *Espacios y dinámicas interculturales: Innovación, participación y proximidad*. Barcelona: CIDOB.
- European Cultural Foundation, ed. 2008. *Managing Diversity? Art And [The Art of] Organisational Change*. Amsterdam: ECF / Mets & Schilt.
- Festival Ulls. 2012. Ulls. 6º Festival Barcelona Cultura. http://www.ulls.org/?page_id=375.
- Harchaoui, S. 2008. «Managing diversity: a challenge». In European Cultural Foundation, ed. *Managing Diversity? Art And [The Art of] Organisational Change*, 74–78. Amsterdam: ECF / Mets & Schilt.
- Hilton, T. 2004. *New Directions in Social Policy: Cultural Diversity for museums, libraries and archives*. London: Museums, Libraries and Archives Council.
- Holden, J. 2006. *Cultural Value and the Crisis of Legitimacy*. Londres: Demos.
- Interarts. 2011. *Cultura per la inclusió social a Barcelona. Mapatge d'experiències 1.0*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Khan, N. 2006. *The Road to Interculturalism: Tracking the Arts in a Changing World*. Stroud: Comedia.
- Klaic, D. 2008. «A small feast of intercultural dialogue». In European Cultural Foundation, ed. *Managing Diversity? Art And [The Art of] Organisational Change*, 43–46. Amsterdam: ECF / Mets & Schilt.
- Laaksonen, A. 2012. *Creative Intersections: Partnerships between the arts, culture and other sectors*. Sydney: IFACCA, 2012.

- Mercat de les Flors. 2012. Contracte programa entre la Generalitat de Catalunya, l'Ajuntament de Barcelona i el Consorci Mercat de les Flors – Centre de les Arts de Moviment. Consultable en: http://www.mercatflors.cat/2011-2012/info_institucional/contracte-programa_mercat_01032012.pdf.
- Palmer, R. 2008. «The potential of Europe's institutions to manage diversity». In European Cultural Foundation, ed., *Managing Diversity? Art And [The Art of] Organisational Change*, 159–161. Amsterdam: ECF / Mets & Schilt.
- Relats, V. 2010. »Salvador Sunyer: "L'element cohesionador de la cultura no es valora, perquè no es veu"». *Quaderns d'Acció Social i Ciutadania. Revista d'informació, anàlisi i investigació socials* 10: 106–121.
- Sandahl, J. 2008. «Cultural pluralism and cultural participation». In European Cultural Foundation, ed. *Managing Diversity? Art And [The Art of] Organisational Change*, 154–158. Amsterdam: ECF / Mets & Schilt.
- Serra, L. 2012. «Els accents del teatre català». *Ara*, 18 de març, 42–43.
- Subirats, J. i X. Fina, coords. 2008. *El retorn social de les polítiques culturals*. Barcelona: Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació.
- Teatre Nacional de Catalunya. 2012. «Missió, visió i objectius». Consultable en: <http://www.tnc.cat/ca/missio-visio-objectius>.
- Wagner, G. 2008. «Cultural institutions – the new lighthouses of differentiation». In European Cultural Foundation, ed. *Managing Diversity? Art And [The Art of] Organisational Change*, 142–145. Amsterdam: ECF / Mets & Schilt.

Les enjeux politiques et artistiques du théâtre de l'immigration et de la scène «beur» en France

SOURIA SAHLI-GRANDI *Université de Paris Ouest*

Summary: Although the theatre of immigration and the «beur» theatre are written and performed in French, by French citizens living in France, the barrier that separates them from the theatre of their «host» country and from the «bourgeois» theatre seems to be insurmountable. «Beur» literature is hardly ever recognised as French literature; it is considered as «illegitimate» because of its distinctive aesthetics and the issues it brings up. From this situation of exclusion, this mixed-race theatre remains outside institutional and ideological borders. These blurred and fluctuating borders banish and condemn shows to be performed in social service offices instead of theatres. We will try then to answer the following questions: What are the conditions that led to the emergence of both immigration and «beur» theatres? Since they consider themselves full French citizens and artists, what are the different obstacles (barriers) that these artists of the «in-between» have to overcome in order to be recognised? How can we define their artistic creation and what position does it hold within French literature? In order to illustrate our topic, we will start by introducing forerunners of the theatre of immigration in France, then, we will direct our interest to different artists descended from the Maghrebi immigration.

Keywords: Theatre, Immigration, «Beur», Claim, Suburb

Mots clés: théâtre, immigration, «beur», revendication, banlieue

Naissance du théâtre de l'immigration maghrébine: causes et émergence

À la fin de la Seconde Guerre Mondiale, les travailleurs étrangers furent les bienvenus en Europe, notamment en France, dans le but de participer à sa reconstruction. Mais en 1972, avec le début de la crise économique, le gouvernement français va exprimer ses premières volontés de maîtriser les flux migratoires. Une volonté concrétisée par la circulaire «Fontanet et Marcellin» qui a eu pour conséquences la fin des régularisations et le début des expulsions, car la délivrance d'une carte de séjour a été subordonnée à l'obtention d'un contrat de travail et d'un logement décent. Sauf que, comme le souligne Cournot en 1974 (cité par Le Gallic 2010, 158), tout est mis en œuvre pour que les conditions de régularisations soient une impossibilité:

On voit un accord se conclure au niveau des gouvernements pour un marché de main-d'œuvre. L'attribution d'un emploi, sur une chaise d'usine, dans un puits de mine, sur un chantier, ne pose pas trop de problèmes. C'est ensuite, dès qu'il s'agit des papiers, des permis, du logement, de l'établissement de la fiche de paye, que la machine se met en marche: transbahuté de service en service, on voit un ouvrier qui ne peut toucher sa paye parce qu'il n'a pas un papier de la main d'œuvre; il ne peut avoir ce papier parce qu'il n'a pas une pièce de la préfecture ou du commissariat; il ne peut avoir cette pièce parce qu'il n'a pas de domicile; l'hôtelier, ou l'étrange individu qui parque les immigrants dans on ne sait quel réduit, refuse de donner ce certificat parce que l'ouvrier, n'ayant pu toucher sa paye, n'a pas réglé d'avance son mois ou sa semaine d'hébergement.

Ce cercle vicieux dans lequel sont pris les travailleurs étrangers (maghrébins en particulier) est une machination censée leur faire comprendre qu'ils sont priés de «renter chez eux», car le lien établi entre chômage et immigration par certains hommes politiques contribue à forger l'image de «l'intrus» responsable de la crise économique et du chômage massif. De cette diabolisation de l'étranger vont naître les premiers mouvements de contestation: les sans-papiers observent des grèves de la faim, les travailleurs font grève dans les usines et sur les chantiers pour protester contre les conditions de travail et réclament une revalorisation des salaires, et des voix s'élèvent pour lutter contre les bidonvilles dans lesquels sont parqués les immigrés. Cette prise de conscience concernant les réalités économiques et sociales de l'époque est accompagnée d'un mouvement contestataire culturel et artistique qui a pour porte-parole principal le théâtre.

La première pièce de théâtre qui traite des problèmes liés à l'immigration est celle de l'auteur et dramaturge algérien Kateb Yacine en 1972 avec *Mahomed prends ta valise*. Lorsque Kateb Yacine monte cette pièce avec sa troupe, Action Culturel des Travailleurs, il a pour but d'atteindre le plus grand nombre de spectateurs (algériens en particuliers, maghrébins en général) afin de dénoncer les illusions de l'immigration. Son théâtre populaire qui se construit sur la farce a pour médium l'arabe algérien (langue comprise par une population à majorité d'analphabètes et d'illettrés au lendemain de l'indépendance) ou le français (langue de l'ancien colonisateur).

Selon (Chergui, 1999), la pièce «traverse la France (de février à juin 1972) pour une centaine de représentations qui rassembleront environ 75000 spectateurs». Le caractère subversif de la pièce a poussé certains gérants de foyers à menacer des travailleurs d'expulsion s'ils allaient la voir.

En effet, la pièce se présente sous la forme d'une grande fresque qui met en scène l'histoire de l'Algérie du début de la colonisation jusqu'aux premières années de la jeune nation indépendante où l'utilisation des algériens par la France sur le sol français prend des allures d'une exploitation néocolonialiste:

GÉNÉRAL DECOCQ: Vous vous êtes engagés en foule,

Vous avez quitté

Sans hésiter votre terre natale,

A laquelle vous êtes si attachés

Vous, tirailleurs, pour donner votre sang,

Vous, ouvriers, pour donner vos bras.

[...]

CHŒUR: Du pain ! Du travail !

Du pain ! Du travail !

GÉNÉRAL DECOCQ: Vous avez défendu la patrie

C'est très bien !

Maintenant,

Nous n'avons plus besoin de vous !

Allez-vous-en !! (Kateb 1999, 233-234)

Après avoir les fait venir en masse pour défendre la France lors des Première et Seconde Guerres Mondiales, ils sont aujourd'hui utilisés pour le salut de son économie. Mais lorsque le travail vient à manquer, ils sont chassés comme de la vermine. Pire encore, car lorsqu'ils osent réclamer leur dû, ils sont traités avec mépris et sont passés à tabac:

MOHAMED, *au contremaître*: Je viens prendre mon compte et mes affaires.

LE SOUS-DIRECTEUR, *se précipitant sur lui*: Fous l'camp, bicot !

Mohamed s'éloigne, le contremaître le surprend, lui fait une clef au bras et l'emmène au bureau du sous-directeur. Il se débat. Il le frappe et l'asperge de neige carbonique avec un extincteur.

[...]

Le sous-directeur et le contremaître prennent des planches et le battent durement, puis l'abandonnent et sortent. Un temps. Il se lève péniblement et va chercher sa valise (Kateb 1999, 300).

À travers cette œuvre monumentale, Kateb témoigne d'une situation vécue par des milliers de travailleurs maghrébins. La frontière entre la fiction et les faits réels se brouille encore plus lorsqu'il donne la parole à un militant français¹ qui brise le silence et dénonce les violences dont sont victimes les étrangers:

LE MILITANT: Nous vous accusons de l'assassinat par feu d'un enfant de huit ans, dans le bidonville de Saint-Denis, l'assassinat d'un travailleur immigré, brûlé vif aux usines Simca de Poissy, et de cent autres assassinats qui sont perpétrés dans le silence, mais que nous n'oublierons jamais (Kateb 1999, 285-286).

Ce témoignage poignant caractérise le climat de terreur de l'époque avec cette vague de crimes racistes qui frappent la communauté maghrébine au début des années 1970.

De cette expérience fondatrice de 1972 émergent des dizaines de petites troupes qui se donnent pour objectif de porter à bras-le-corps le message des travailleurs immigrés et des luttes ouvrières. Cependant, marginalisées et non subventionnées, elles évoluent la plupart du temps en dehors des scènes traditionnelles et se produisent dans des lieux de diffusion non-conventionnelle tels que la rue, les cafés, les quartiers, les foyers de travailleurs immigrés, les salles municipales et les usines en grève; les condamnant ainsi à disparaître, parfois, à peine quelques mois après leur création. Parmi celles dont nous avons pu retrouver la trace: «Al-'ašifa» (La Tempête) avec la pièce *Ça travaille, ça travaille mais ça ferme sa gueule* (1975), ou encore la troupe du Théâtre Arabe dans l'Immigration qui a subie l'influence directe de

¹ Les militants de la gauche française ont apporté une aide indéniable aux travailleurs immigrés dans la lutte des droits sociaux par le billet des associations. Ces mêmes associations aideront par la suite à porter le projet culturel (théâtral en particulier) des immigrés qui débouchera sur la création du premier festival du théâtre de l'immigration en 1975.

Kateb Yacine. Son objectif fut de lever le voile sur les souffrances et les conditions de vie de toute une population venue «d'ailleurs», comme c'est le cas avec *Le Chant du Bidonville* (1973):

On nous appelle les malheureux... Pour nous oublier... On nous surnomme les paresseux... Sans nous épargner... Nous suons... Pour gagner notre pain... Et pour toute récompense le dédain... Humiliation et mépris... Voilà notre dû... Croyez-vous que c'est une vie... Sans nous oublier... Sans même nous épargner... On nous appelle les instables... Les incapables... Même du cimetière de la ville exclue... Voilà notre dû. (*Théâtre arabe dans l'immigration* 2011)

Ce théâtre souffre d'isolement, il est enfermé dans un ghetto culturel communautaire car il emprunte un circuit non commercial, d'autant plus qu'il est créé par des travailleurs immigrés pour les travailleurs immigrés, de ce fait, même si son but est d'éveiller les consciences et d'amener tous ces malheureux à élever leurs voix contre les injustices qu'ils subissent au quotidien et de faire connaître leurs revendications, il reste inaccessible aux membres extracommunautaires.

Naissance du théâtre «beur»: contexte sociopolitique et émergence

De cette constatation surgit le désir de faire sortir le théâtre de l'immigration de son ghetto au début des années 1980 avec la nouvelle génération née ou devenu adulte sur le sol français. L'un des premiers artistes désireux d'exporter les préoccupations de cette minorité invisible en dehors des murs de la cité afin qu'il soit vu par le public français est Moussa Labkiri. Il crée la troupe Théâtre Nedjma² en 1976 (troupe qui existe aujourd'hui encore), mais en tant que fils d'immigré algérien (issu donc de la dite «deuxième génération»), son théâtre n'a pas vraiment les mêmes objectifs que celui de ses prédécesseurs. Son but n'est pas les luttes ouvrières qu'a connues la génération de ses parents, mais plutôt l'intégration dans la société française.

² En hommage à Kateb Yacine (1929–1989) et à son chef-d'œuvre *Nedjma*, premier roman moderne dans le monde arabe bien que d'expression française.

Il est beaucoup plus facile de parler d'intégration durant les années 1980 que dans les années 1970. La politique menée par les gouvernements qui se sont succédés des années 1950 jusqu'à l'arrivée des socialistes au pouvoir en 1981 n'avait aucunement exprimé le désir d'intégrer les nouvelles populations existantes sur le sol français. Au contraire, tout avait été mis en place pour renvoyer les étrangers chez eux (spécialement les maghrébins) en entretenant le mythe du retour au pays d'origine. La politique culturelle de Valéry Giscard d'Estaing élu en 1974 en témoigne.

En 1975, le Premier Ministre Jacques Chirac annonce la création de l'Office National de Promotion Culturelle des Immigrés, elle a pour mission de préparer le retour des travailleurs immigrés dans leurs pays d'origine. Il s'ensuivra la réalisation de l'émission de télévision mosaïque diffusée sur France Régions 3 le dimanche matin de 1975 à 1980. Les programmes proposés avaient pour objectif de nourrir et d'accentuer le sentiment de nostalgie des maghrébins afin de les inciter à rentrer chez eux en oubliant qu'une grande partie de ces individus sont arrivés en France depuis vingt ou trente ans. D'ailleurs, les études sociologiques de l'époque mettaient en évidence que les immigrés avaient du mal à s'identifier avec leur culture d'origine:

Retournant dans sa famille, l'immigré retourne en vacancier dans un monde qui lui apparaît de plus en plus étranger. S'il accepte de prendre part aux manifestations communautaires ou de la société traditionnelle c'est souvent par pure ostentation avec une "hyper correction" (Sayad 1977, 72).

L'écart se creuse encore plus lorsque les enfants issus de ces premières vagues d'immigration arrivent à l'âge adulte. Ce sont des enfants nés, élevés et éduqués en France qui n'ont jamais eu un quelconque lien avec l'Algérie, la Tunisie ou le Maroc. La France se berce d'illusions et ne réalise pas que la société est en pleine mutation avec l'émergence d'une catégorie de nouveaux Français.

Cette génération d'enfants illégitimes de la France est en manque de reconnaissance. Elle les renie et les renvoie vers un ailleurs qui n'est pas le leur au lieu de les accepter et de les intégrer. De ce sentiment de rejet va naître une nouvelle lutte: celle de la visibilité et de la justice sociale. Les enfants d'immigrés n'aspirent pas à rester enfermés dans leurs

ghettos, leur désir est d'être reconnus comme citoyennes françaises à part entière. La rue gronde et les banlieues s'embrasent, ce qui pousse le gouvernement en place à faire du terme «intégration» le maître-mot, le mot à la mode de ce début des années 1980. Comme le fait remarquer Sayad:

Il faut que le regard porté sur l'immigration vienne à changer sous la pression de plusieurs phénomènes concomitants, pour qu'on montre quelque hâte à l'intégration dont on ne se souciait pas ou fort peu auparavant. (1999, 313)

Avec l'arrivée des socialistes au pouvoir en 1981 suite à l'élection de François Mitterrand à la présidence de la République, ils autorisent toutes les couches de la société ainsi que les étrangers à se constituer en associations. Ce qui va permettre l'émergence de différentes associations antiracistes qui auront pour revendications la lutte contre les crimes racistes (comme ce fut déjà le cas dans les années 1970), la lutte contre les discriminations au travail, la lutte contre les contrôles de police incessants, le droit au logement, et le droit à la scolarité dans l'enseignement général.

Dans ce climat chaotique qu'est celui des banlieues parisiennes, lyonnaises et marseillaises (théâtre de graves affrontements entre forces de police et jeunes des quartiers) naît une nouvelle forme d'expression littéraire et artistique. Cette expression est celle du malaise et du mal-être, celle de la déception et du rejet quotidien auquel doivent faire face des citoyens français considérés comme de seconde zone que l'on appelle les Beurs.

Selon l'acception générale, étymologiquement le terme «beur» serait le fruit d'une distorsion linguistique (métathèse) puisqu'il découle du mot «arabe» à l'envers (en verlan)³ par inversion de syllabes. Sociologiquement, le vocable «beur» désigne l'ensemble des descendants d'immigrés maghrébins nés ou élevés (scolarisés) en France. Bien que cette désignation existe déjà depuis quelque temps en ban-

³ Le verlan n'est pas une création de «banlieusards» comme semblent le croire bon nombre de personnes, mais il s'agit d'une métathèse qui existe depuis le Moyen Âge mais qui prend plus d'ampleur lors des deux guerres mondiales pour exprimer des messages codés.

lieue parisienne,⁴ elle ne sera connue du grand public qu'à partir de 1983 avec la Marche pour l'Égalité et Contre le Racisme. Sous l'égide de l'association SOS Avenir Minguettes avec son président Toumi Djaïdja et du prêtre Christian Delorme, la marche a pour but de s'adresser au pouvoir central afin de sortir de l'isolement et de faire connaître à la France entière la situation réelle dans les banlieues. Suite à une série de meurtres racistes (près d'une centaine, la plupart restent impunis jusqu'à aujourd'hui) commis sur des enfants et des adolescents d'origine maghrébine et qui sont passés inaperçus du grand public, le père Christian Delorme propose une marche pacifique pour sensibiliser l'opinion générale. La marche est partie de Marseille le 15 octobre 1983 avec 20 marcheurs seulement, pour arriver à Paris le 3 décembre de la même année en comptant 100 000 personnes venues de tout bord.

Cette catégorie de français de seconde zone sort enfin de l'ombre pour devenir une minorité visible. Cependant le vocable «beur» fait l'objet d'une manipulation médiatique pour se muer en un espace où viendront se greffer des signifiants à connotation négative, pour ainsi devenir synonyme de voyous, voleurs, bruleurs de voitures, drogués et casseurs. En somme, une sous-catégorie constamment montrée du doigt.

Les premières troupes de théâtre créées par ces français de seconde zone apparaissent vers la fin des années 1970 (Théâtre Nedjma), mais elles prendront une tout autre dimension au début des années 1980 lorsque la pression sur les jeunes des quartiers se fera sentir de plus en plus comme par exemple avec la troupe Théâtre des Flamants à Marseille. Elle s'est constituée au lendemain de l'assassinat du jeune Houari Ben Mohamed le 20 octobre 1980 par un CRS suite à un contrôle de papiers. De cet événement tragique naît la pièce *Ya'oulidi* (*Mon Enfant*, 1981) qui s'ouvre sur le quotidien très ordinaire d'une famille issue de l'immigration maghrébine en France. Djamel, l'un des enfants nés en France, sort dans le quartier pour rejoindre ses amis. Suite à un contrôle de papiers, Djamel se fait tuer par un policier. La pièce est achève avec une chanson où la mère pleure son fils en sachant qu'elle n'obtiendra jamais justice:

4 Nous précisons banlieue parisienne car tous les jeunes (les marseillais spécialement) ne se reconnaissent pas dans cette appellation.

Un contrôle de papiers et deux coups de fusil,
c'est un arabe en moins, et la presse n'en dit rien.
A l'heure où le soleil s'était déjà couché,
ils l'ont assassiné, sans peine et sans regret
(Chihk and Zehraoui 1984, 101)

Ya'oulidi est l'occasion pour ces jeunes d'exprimer leur colère et de dénoncer les discriminations et le manque de perspectives d'avenir qui s'offrent à eux. De même, elle leur permet de revenir sur certains stéréotypes dont ils sont affublés:

MAS: Où veux-tu que j'en trouve. Pas de travail, pas d'argent. Aucune situation ! Et les gens me traitent de fainéant, de vaut-rien. Que peux-tu faire quand toutes les portes se referment sur toi? (Chihk and Zehraoui 1984, 95)

DOM: Qu'est-ce qu'ils t'ont fait, les arabes ?

SON PÈRE: Ils sont sales, et c'est toujours eux qui volent les voitures, qui pissent dans ascenseurs et qui violent les filles.

DOM: C'est pas vrai, raciste! (*Gifle*) (Chihk and Zehraoui 1984, 98)

Tel un cri contre l'oubli, le frère du défunt Houari Ben Mohamed et la compagnie Immortel ont décidé d'exhumer la pièce trente ans plus tard en la faisant revivre du 15 au 18 octobre 2011 à Marseille.

Sur un fond d'ironie, le combat est le même pour Le Théâtre de l'Etang de Beurre avec la pièce *Bint al-youm* (*Fille d'aujourd'hui*, écrite en 1982, jouée en 1983) même si le désir d'une dédramatisation se fait ressentir par le style humoristique de la pièce. Elle soulève toutefois les mêmes problématiques, les mêmes préoccupations et les mêmes discriminations face à l'emploi, à l'éducation et au logement que les autres pièces de l'époque:

HALIMA: ...trois heures de ménage à Marseille, ça vaut pas le déplacement...

Ah! Enfin! Infirmière, niveau bac, secrétaire... Ouais, avec la tête que j'ai, c'est même pas la peine que je me présente ! (Chihk and Zehraoui 1984, 41)

YASMINA: Quelle boîte ?

HAYAT: Au club 1805.

YASMINA: Mais il paraît qu'on n'a pas le droit d'y entrer !

[...]

HAYAT (à *Halima*): Tu sais elle va habiter chez sa belle-mère! Pourtant, on est né ici [en France] on nous refuse des appartements. Ça c'est le quota. C'est du racisme [...] pourquoi pas faire des quotas pour les animaux domestiques, pour les handicapés, pour les homosexuels... [...] on a les mêmes problèmes que les noirs à Harlem! (Chikh and Zehraoui 1984, 62)

La grande majorité des pièces des années 1980 cristallisent toutes les frustrations de toute une génération qui essaie de s'affirmer et de sortir, par la voie de l'art, des cités qui les étouffent. L'étiquette «beur» qui fut colée sur le front des auteurs, des dramaturges et des artistes d'origine maghrébine n'est rien d'autre qu'un vocable fourre-tout utilisé afin d'évoquer et de créer des distinctions raciales, ethniques et culturelles. Les auteurs (aussi peu soient-ils) qui se sont intéressés au théâtre dit «beur», sont quasi unanimes sur le fait que ce fut un théâtre éphémère. Cependant, il nous est impossible de partager cet avis. Certes, ce nouveau théâtre français est né dans des circonstances particulières, et aujourd'hui il a tout simplement mûri et évolué. Il continu d'exister à travers différentes troupes, hommes et femmes de théâtre qui ont fait parti de la génération des années 1980. Notamment avec la troupe Le Pied Nu, créée en 1983 par Mohamed Adi, dont le travail est axé ces dernières années sur le métissage et l'échange entre les peuples et les cultures.

Toutefois, ce nouveau théâtre français ne bénéficie d'aucune médiatisation, il n'est pas subventionné et évolue en marge des circuits conventionnels car les portes des théâtres traditionnels leurs sont constamment fermés comme en témoigne Kamel Boudjellal (cf. bibliographie pour les références de la vidéos) fondateur de la troupe Théâtre et Société en 2003. La troupe compte à son actif onze créations originales et mises en scènes où l'humour reste toujours le maître-mot. Bien que Kamel Boudjellal ait fait ses débuts au Théâtre de l'Opprimé en 1988, cela ne l'empêche pas de travailler sur des thèmes différents. Tel est le cas par exemple avec *Lampes 367*, spectacle créé en 2008 qui a pour thème principal la mine de Gardanne

dans les Bouches-du-Rhône. En 2004, Boudjellal avec toute sa troupe ont monté un spectacle ayant pour titre *La Révolution des chibani* (*La Révolution des vieux*), un cri contre l'oubli et contre l'amnésie collectif en faisant revivre un épisode de l'histoire de France dont celle-ci refuse de se souvenir: les conditions de vie des premiers immigrés arrivés sur le sol français. Et là encore, la troupe a été renvoyée aux centres sociaux pour pouvoir jouer leur pièce estimant que la place d'un tel thème n'était pas dans un vrai théâtre.

Conclusion

Les créations artistiques de cette catégorie de citoyens français de seconde zone continuent d'évoluer en dehors des réseaux de transmissions traditionnels subventionnés tout comme elles le furent il y a trente ans de cela, car cette nouvelle forme d'expression est considérée comme une menace au conformisme. Ce désir de préserver la pureté de la culture française fut déjà exprimé par le RPR en 1985.⁵ Les frontières hermétiques entre le théâtre de la doxa et celui d'une minorité considérée comme une dérive face à la norme sont renforcées par les critiques qui jouent le jeu des politiques en refusant d'inclure tout un corpus produit en français par des citoyens français en France. Ils considèrent que cette littérature produite par les enfants illégitimes de la France n'est pas digne de représenter la littérature française, comme le souligne ironiquement Begag, «les «beurs» sont bons pour occuper les banlieues ou les ZUP de la littérature» (1990, 105).

Si le théâtre de l'immigration s'adressait à une catégorie d'individus bien déterminés au temps des luttes ouvrières, ce théâtre actuellement s'adresse à l'ensemble des citoyens vivants sur le sol français. Dépourvu des revendications identitaires qu'on lui a longtemps prêté, le théâtre dit «beur» a pour but de créer une expression nouvelle à travers l'humour, l'ironie et la dérision. Cette nouvelle forme théâtrale inflige à la langue française de multiples entorses (dues à l'oralité et à

5 «Notre pays ne veut pas devenir une société pluriculturelle. Il doit renforcer ce qui constitue son identité propre» dans «RPR, réglementer l'immigration», *Le Figaro*, 4 juin 1985. Les propos de Claude Guéant (Ministre de l'intérieur actuel) leur font échos lorsqu'il tient un discours ethnocentriste sur les civilisations qui ne se valent pas, avec le soutien du Président Nicolas Sarkozy.

subversion des codes) afin de l'obliger à se regarder et à accepter son reflet pluriculturel pour pouvoir espérer un jour briser les frontières qui séparent la norme sclérosée de la périphérie qui ne peut qu'être source de richesse.

Références

- Bonn, C. 1995. *Littératures des immigrations: Un espace littéraire émergent*. Paris: L'Harmattan.
- Boudjellal, K. 2008. *Approches culturelles et territoires*. <http://www.approches.fr/Kamel-Boudjellal> (accessed 2/2/2012).
- Boutouba, J. 2007. «La République des Lettres: ces écrivains, ces critiques, ces limites ou comment décoloniser la critique?» *Synergies* 4: 149–158.
- Chikh, C. and A. Zehraoui. 1984. *Le Théâtre beur: Binet-el-youm, Yaoulidi, Les Enfants d'Aïcha*. Paris: Arcantère.
- Durmelat, S. 2008. *Fictions de l'intégration: Du mot «beur» à la politique de la mémoire*. Paris: L'Harmattan.
- Escarfê-Dublet, A. 2008. «L'Aventure de Mohamed prends ta valise de Kateb Yacine: histoire d'un théâtre de la contestation en milieu immigré». In M. González, ed. *Théâtre des minorités*, 87–98. Paris: L'Harmattan.
- . 2008. «L'Etat et la culture des immigrés, 1974–1984». http://www.histoire-politique.fr/index.php?numero=04&rub=autres-articles&item=35#_ftn33 (accessed 3/2/2012).
- Halley, A. 1994. «Du théâtre de l'immigration à la scène "beur": l'exemple de Théâtre Nedjma». *Jeu* 73: 103–106.
- Hargreaves, G.H. 1997. *Immigration and Identity in Beur Fiction*. Oxford: Berg.
- Kateb, Y. and Z. Chergui. 1999. *Boucherie de l'espérance ou Palestine trahie; Mohamed prends ta valise; La Guerre de 2000 ans ou Le roi de l'Ouest; Le Bourgeois sans culotte ou Le spectre du parc Monceau*. Paris: Seuil.
- Laronde, M. 1993. *Autour du roman beur: immigration et identité*. Paris: L'Harmattan.
- Le Breton, M.C. T. 2009. *La jeunesse issue de l'immigration maghrébine en France: Production culturelle et création d'un espace identitaire*. Cambridge: ProQuest.
- Le Gallic, J. 2010. «Le Théâtre de l'immigration algérienne en France dans les années 1970: Un espace de représentation et de témoignage». *Synergies* 10: 153–164.
- Maatouk, F. 1976. «Le théâtre des travailleurs immigrés, un théâtre de lutte». *Travail théâtral* 24–25: 200–201.
- Mogniss, H.A. 2002. «1983: La marche pour l'égalité». <http://www.gisti.org/doc/plein-droit/55/marche.html> (accessed 30/1/2012).

- Mogniss, H.A. 2011. «Yaoulidi» Lahouari Ben Mohamed: Retour sur l'histoire. <http://www.med-in-marseille.info/spip.php?article1608> (accessed 28/1/2012).
- Obajtek-Kirkwood, A. 2008. «Les écrivains beurs des années quatre-vingts et leur témoignage». Available from: http://clicnet.swarthmore.edu/leila_sebbar/recherche/anne_obajtek.htm (accessed 30/1/2012).
- Théâtre Arabe. 2011. «Théâtre arabe dans l'immigration. *Théâtre-Arabe-France*». <http://theatre-arabe-france.over-blog.com/article-theatre-arabe-dans-l-immigration-71348619.html>.
- Reeck, L. 2011. *Writerly Identities in Beur Fiction and Beyond*. Maryland: Lexington Books.
- Sayad, A. 1977. «Les trois âges de l'émigration algérienne en France». *Actes de la recherche en science sociale* 15: 59–79.
- . 1999. *La Double absence*. Paris: Seuil.

Breaking Down Sensory Barriers: Opera Accessibility for Audiences with Differing Visual and Hearing Ability

SARAH EARDLEY-WEAVER *Queen's University Belfast*

Summary: In the multicultural world of today, as boundaries continue to merge and evolve, issues of accessibility and translation are brought to the forefront of political and social debate. Whilst considerable progress has already been achieved in this domain, the international social and legal recognition of the human right of accessibility to the media and arts demands further advancement in the development of facilities to provide universal access to various art forms including theatre, cinema, and opera. This paper explores these developments within the field of opera accessibility, focusing on the translation methods currently employed in the UK to break down sensory barriers for both the blind and partially-sighted and the deaf and hard-of-hearing. The investigation concentrates on the audience's perspective, with reference to data collected in an audience reception pilot project carried out in collaboration with the British opera company, Opera North, at performances of Bizet's *Carmen*. The research design of this study is examined, and through analysis of initial results, assessments are made on the subject of audience response to current opera translation modalities including audio description, touch tours, surtitles and sign interpreting. The shifting boundaries in the definition of translation and accessibility are also investigated and questions are raised regarding the potential inevitability of separate provisions for audiences with differing visual and hearing ability, thus creating borders.

Keywords: Opera accessibility and translation, Audience reception, Audio description, Surtitles, Sign interpreting

Introduction

Opera is opening its doors to embrace current developments in audiovisual translation and audiences with varying visual and hearing ability. As awareness of the importance of social inclusion grows within society and as technological developments progress within an increasingly multimedia world, the advancement of accessibility facilities for all is becoming an ever more prominent issue and access to the arts, including opera, is no exception. As stated in the "Universal Declaration of Human Rights" (United Nations, 1948), which represents an all-encompassing expression of rights to which all human beings are inherently entitled, and set out, for the first time, funda-

mental human rights which are universally protected, «everyone has the right freely to participate in the cultural life of the community, to enjoy the arts and to share in scientific advancement and its benefits» (Article 27 (1)). Subsequent international, European and national legislation, such as the “International Covenant on Economic, Social and Cultural Rights” adopted by the UN in 1966 (Office of the United Nations High Commissioner for Human Rights); the European directives “Audiovisual Media Services Directive” (European Parliament, 2010) and “Audiovisual Media Services Without Frontiers” (European Parliament, 2007); and the “Discrimination Act 2005” (Great Britain Parliament, 2005), also promote universal arts and media accessibility, demanding facilities to provide access for all.

Therefore, everyone without exception is fully entitled to enjoy these rights including the blind and partially-sighted (henceforth BPS) as well as the deaf and hard-of-hearing (henceforth DH). Although these remain minority groups, numbers of people with a hearing loss or sight loss are increasing in ageing populations such as those in Europe and North America. For example, in the UK, according to a report prepared for the “Royal National Institute for the Blind” (RNIB) by “Access Economics” in July 2009, results show «more than a doubling (115% increase over 2010) in the numbers of people with partial sight and blindness in the UK, to nearly 4 million people by 2050» (Access Economics 2009, 44). The British national institute for the DH, “Action on Hearing Loss” (formerly known as the “Royal National Institute for the Deaf”, a.k.a. RNID), also reports a dramatic future increase stating, «hearing loss is a major public health issue affecting over 10 million people in the UK — one in six of the population. As our society ages this number is set to grow and by 2031 there will be more than 14.5 million people with hearing loss in the UK» (Action on Hearing Loss, 11). These projections coupled with increasing international social and legal recognition of the human right of accessibility to the media and arts highlight the need for further advancements in accessibility facilities to overcome current linguistic, sensory, and socio-cultural barriers. In opera, valuable access services are already being provided in several international venues and various innovative translation modalities are evolving, including facilities for the DH as well as for the BPS which will be defined and elabo-

rated upon later. For example, the Royal Opera House, Covent Garden offers sign interpreted performances for the DH, Opera North gives performances with audio description and touch tour for the BPS, as well as sign interpreting for the DH, and at the Liceu Opera House in Barcelona a prototype developed at the Universitat Autònoma de Barcelona which involves the provision of access services via hand-held screens such as Androids is to be implemented (Orero, forthcoming). However, in many cases opera access services are restricted in number and current conventional methods of translation and accessibility provisions are being challenged to surpass present limitations for BPS and DH audiences. This paper explores these developments, focusing in particular on the audience's perspective regarding the "perceived" effectiveness of current translation modalities used in live opera in the UK to make performances more accessible to all including the BPS and the DH. Furthermore, the concept of the border is considered not only in terms of breaking down linguistic and sensory barriers, but also in relation to evolving notions of boundaries in translation and accessibility.

Firstly, the translation modalities under investigation will be concisely defined, with brief comment on the type of transfer in practice which transcends the traditional demarcations defining translation. Secondly follows an overview of the audience reception pilot study conducted at performances of Bizet's *Carmen* given by the UK opera company Opera North in May 2011. The overall research design for this pilot project will be briefly summarised including information about the data collection methodology, variables to be measured, and respondents. Thirdly, some of the initial results and analysis of audience responses to the access services provided will be presented, concentrating on comparing the audience reception of the combined approach of audio description and touch tour with the individual method of audio description alone. Particular focus will be given to the issue of emotional impact on the audience especially relating to shocking aspects. Evaluations will be made regarding the degree to which these access facilities meet current audience requirements, and the question of potential inevitability of separate provisions for patrons with differing visual and hearing ability, thus creating borders, will be explored. Finally, conclusions will be drawn regard-

ing the feasibility of a reconciliation between providing translation modalities targeted at specific audiences and offering a fully inclusive opera experience for all.

Definition of translation modalities under investigation and type of transfer in practice

The principal translation modalities currently provided for BPS and DH patrons at live opera in the UK include audio description, touch tours, sign interpreting and surtitles.

Audio description (henceforth AD) and touch tours are the main access services targeted at the BPS, although there are other facilities for these patrons such as audio subtitles (Orero 2007) as well as Braille and large-print resources. AD is defined by Orero as «the descriptive technique of inserting audio explanations and descriptions of the settings, characters and action taking place in a variety of audiovisual media, where information about these visual elements is not offered in the regular audio presentation» (2005, 7). In opera, there are two principal types of AD: “audio introduction” referring to audio notes provided prior to the performance which can be live or pre-recorded and “audio through-description” signifying live intermittent commentary throughout the performance. At present in the UK, opera AD is most commonly broadcast into the auditorium via wireless headsets provided for the BPS by the theatres. The other service offered to BPS opera patrons in conjunction with AD is touch tours. These are guided tours of the stage or backstage which take place shortly before a performance and give the opportunity to touch various aspects of the set including props, textures, and costumes (Weaver, 2010) as demonstrated in the two photos in Figure 1.

For DH opera patrons the major access provisions are sign interpreting and surtitles. Sign interpreted performances involve a sign language interpreter, highlighted in figure 2 by a green circle, translating the opera into sign language for the DH, and usually standing at the periphery of the stage (Orero and Matamala, 2007). The sign interpretation is primarily aimed at sign language users, although it may arguably also be considered of use to those who are not familiar with sign language because opera sign interpreters often



Figure 1: Touch tour for Opera North's production of Bizet's *Carmen*, May 2011, at the theatre The Grand, Leeds, UK. Photo courtesy of Opera North.

indicate paralinguistic features such as the rhythm and emotion of the music in addition to the translation of the sung words of the opera. The other opera translation modality which may be used by the DH, although not specifically targeted at this particular audience but rather addressing «an audience that is not sensorially impaired» (Orero and Matamala 2007, 274), is surtitles, as shown in figure 2, accentuated by the blue circle. Surtitles are referred to by Burton as translated text «displayed above the stage» (Burton 2009, 58), although at present, surtitles shown in opera houses take a number of forms and can be displayed in different positions around the stage as well as on separate individual screens. They may provide an interlingual or intralingual translation, and in UK opera performances, standard surtitles currently usually only translate the text of the opera. This lack of communication of paralinguistic elements arguably restricts accessibility to the opera for the DH and requires adaptation (Orero and Matamala, 2007).

The type of transfer process in all of the aforementioned translation modalities is between one sensory communication channel and another, for example in AD translating visual aspects into audio for-



Figure 2: Sign interpreter, Mary Connell, and surtitles screen at Opera North's production of *Carmen* at Nottingham Theatre Royal, May 2011. Photo courtesy of Opera North.

mat. This type of transfer from one sign system to another, which can be called «intersemiotic translation», defined by Gottlieb as translation in which «the one or more channels of communication used in the translated text differ(s) from the channel(s) used in the original text» (2005, 3), transcends the traditional concept of translation, thus emphasising the flexibility of its boundaries. This evolution is also reflected in the surpassing of limits existing within traditional opera translation modalities so as to embrace techniques that broaden access for all audiences including the BPS and DH. However, within each of the translation services, as mentioned briefly above in relation to surtitles, there are, at present, limitations in terms of communicating certain aspects and in providing a fully inclusive experience for all, as discussed later.

Overview of the Carmen pilot audience reception pilot project

The analysis and assessment of the potential limitations, or even areas for possible development, of current opera access services were one of the topics of research in the pilot audience reception project carried out in collaboration with Opera North in May 2011 at two performances of Bizet's *Carmen*. Both performances were sung in French, audio described, and sign interpreted with titles and a pre-performance touch tour. The overall aim of the project was to evaluate the effectiveness of these opera access services from the audience's perspective, in terms of the efficiency of the translation modalities in breaking down linguistic and sensory barriers and as regards the social aspect of translation in overcoming borders between audience members with differing requirements.

The parameters selected to measure these aspects of audience reception were comprehension, enjoyment, and emotional engagement. These assessment criteria were chosen within a theoretical framework based on the notion that «accessibility is a form of translation and translation is a form of accessibility» (Díaz-Cintas et al. 2007, 13–14). Also, following Eco's interpretative theory (1990), it was observed that Gutt's reading and reinterpretation of Nida's notion of "dynamic equivalence" could provide a workable notion of quality assessment. In fact, Gutt affirms that «the quality of a translation is now judged in terms of its comprehensibility and impact on the receptors» (1989, 79). Working within this theoretical framework, it was decided that comprehension, enjoyment, and emotional engagement represent an appropriate gauge to measure the audience's perception of the effectiveness of the translation modalities. Furthermore, these parameters are particularly relevant in view of the entertainment medium of opera and the context of live performance. It is evident that these parameters are limiting in that they are merely representative of the numerous factors of audience reception. However, they were selected as the most suitable assessment criteria given the confines and specific purpose of this pilot project.

Before giving a summary of some of the initial results from this study, it is important to give more detail of the project's research design based on Oppenheim's model and its application (1992, 6–8),

focusing on a few of the variables which were measured and which are the most relevant to the topic of this paper, identifying the respondents and briefly describing the data collection method.

In this pilot study a two-fold design was used which involved questionnaires and feedback via discussion (Dörnyei, 2010). The participants included two groups: users of the AD and/or touch tour including the BPS and their sighted companions, and secondly users of the surtitles and/or sign interpreting including DH audience members as well as some hearing patrons. There were two separate feedback sessions which took place immediately after the performance. Each of the two groups was asked to complete two questionnaires: a preliminary questionnaire to gather demographic details and other personal information, prior to the performance, and a post-performance «group-administered» questionnaire (Oppenheim 1992, 103) to gain feedback on audience reception of the access services provided. For example, in the preliminary questionnaire, variables such as age, gender, knowledge of French as well as visual and hearing ability at birth and at present were chosen to facilitate a clear definition of the profile of the response groups and to enable comparisons within the data set. Variables measured in the post-performance questionnaire included for example attendance at the touch tour, the amount of AD listened to, enjoyment of the performance, of the music and of the AD, as well as comprehension of the plot. In all questionnaires there were both closed-ended and open-ended items (Dörnyei, 2010). For the closed-ended questionnaire items in the post-performance questionnaires, a variation on the Likert scale technique was devised replacing the standard set of responses (strongly agree to strongly disagree) with the numerical scale 1 = not at all, 2 = not very much, 3 = so-so, 4 = quite a lot, and 5 = very much. The closed-ended items with rating scale were chosen not only for ease of response and theoretical analysis purposes, but also due to the equipment to be used for the data collection for the BPS. For these patrons, the main response method was via electronic keypads, used in order to render the feedback process as accessible as possible to all, whilst also encouraging individual responses. In order to aid keypad orientation for the BPS, a “bumpon”, a raised adhesive dot, was added to button number 2, and some of the buttons on the keypad were covered, leaving a scale of 1–5, reserving

6 for the abstain option. Each question also included room for additional comments, and the questionnaires were followed by a more informal group discussion to gather further qualitative data.

Initial results and preliminary analysis from the Carmen audience reception pilot project

The results of this project presented in this section are predominantly from responses given by the 21 BPS survey respondents to some of the closed-ended questions in the questionnaires, complemented by some reflections stemming from the qualitative data from the open-ended questions, which is used to corroborate the findings. It is also important to note that only initial results and basic analysis of certain variables selected for the remit of this paper are discussed. Here the focus is on the comparison of the audience reception of a combined approach of AD and touch tour, which provides overlapping stimuli between the senses, with the individual method of AD alone, which appeals primarily to the sense of hearing. A similar comparative analysis of the access services for the DH which considers the combined or separate use of sign interpreting and surtitles is also being conducted as part of a broader research project. However, the results to this assessment involve more complex issues and have not yet been fully interpreted and therefore are not presented here.

The initial comparison of the audience's reception of AD and touch tour with that of AD alone is conducted by considering the difference in the results for the average scores given by the 11 BPS respondents using AD and touch tour compared to the 10 BPS respondents using AD only. The aforementioned numerical rating scale is used here from 1 to 5 where 1=not at all and 5=very much. In Figure 3, the first three clustered columns in the graph show that, when asked about overall enjoyment of the performance, plot comprehension, and emotional engagement, the users of AD and touch tour, represented by the blue bars, consistently gave higher scores on average for all of these variables. A possible explanation for these results, which show the advantage of the combined experience of touch tour and AD in terms of these particular variables for the participants of this study, is the increased familiarity with the plot, production concept

and stage design attained by those who attended the touch tour. The more significant difference in average scores in the case of emotional impact, shown in the third clustered column in Figure 3, which can be thought of as about 35%, is especially interesting. This result suggests that for the questionnaire respondents the touch tour particularly enhanced emotional engagement with the opera, despite possible insights into the technicalities of stagecraft gained during the touch tour which might break the sense of theatrical illusion and could potentially have a distancing effect.

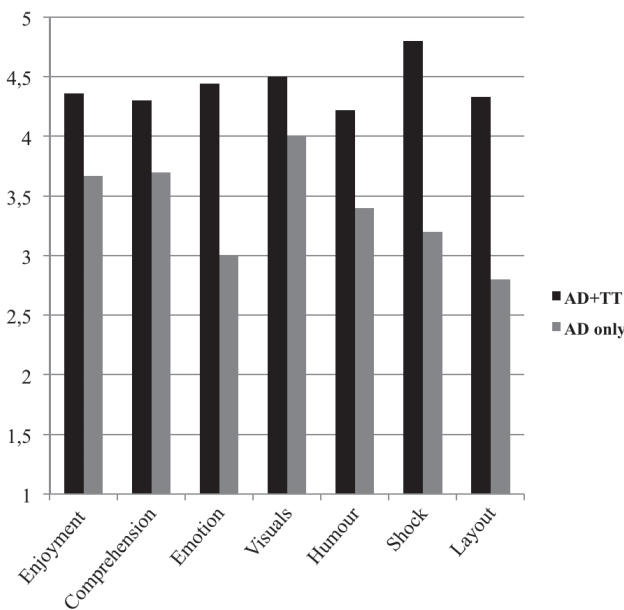


Figure 3: Clustered column bar graph showing the mean responses of BPS participants who used the AD and the touch tour, and those of the BPS participants who only used the AD.

As shown in the final four clustered columns in Figure 3, when asked about the helpfulness of the AD in conveying visual, humorous and shocking aspects, as well as clarity of mental imagery of the stage layout, again the users of AD and touch tour consistently gave higher scores on average for all of these variables, with differences which can be thought of as between approximately 10 and 40%. Some of the

additional comments given by BPS patrons also clearly emphasise the benefit of the touch tour in conjunction with the AD, for example in terms of clarifying shocking or unexpected visual details. For instance, several BPS respondents expressed their surprise at the appearance of a dog onstage stating that they would not have realised what was going on without having been alerted to this detail by the audio describers on the touch tour. During the performance a real dog came onstage as the usual Toreador's bullfight was replaced with a dog fight. This information was also communicated in the AD but in the touch tour the audio describer chose to focus on explaining the dog carry box and encouraging BPS patrons to touch it in order to clarify this unconventional aspect of the production. This highlights again the advantage of the extra level of familiarity with details of the production gained by attending the touch tour, and reiterates the improvement to the opera experience of the combined approach of the touch tour and AD as opposed to AD alone, for the participants of this study.

For a more fine-grained examination, further analysis is currently being conducted which considers multivariate relationships with other variables measured in this pilot study, such as prior familiarity with the plot and music, previous experience of AD and touch tours, and the amount of AD listened to. In order to be able to make more general statements, analysis using inferential statistics, which «provide predictions about a population, based on data from a sample of that population» (Agresti and Finlay 2009, 4), is also needed. However, the initial results of this basic analysis using descriptive statistics, which «summarise the information in a collection of data» (Agresti and Finlay 2009, 4), suggest that a combined approach of AD and touch tour which engages various sensory channels is more advantageous than AD alone, at least within the context of this pilot study. The relatively high average scores, which are mostly above three, given by respondents to these specific questions also suggest quite a positive audience reception of these translation modalities in terms of selected variables.

However, despite the continuing expansion and development of opera translation services overcoming linguistic and sensorial barriers, the dividing line between audience members with differing hearing and visual ability remains. Minority groups such as the BPS

and the DH remain marginalised through limited numbers of performances with access facilities, and sometimes segregated in terms of seat allocations and provisions. This division is perhaps due to the attitude of theatre companies and society towards accessibility or in view of the delimitations of the notion of accessibility itself. Or maybe, it is an inevitable border brought about by the paradox of specificity and generality inherent in trying to achieve a universally inclusive performance for audiences with varying specific requirements? The question is: can these notions be reconciled? Is it possible to provide a fully inclusive experience through access services which cater for differing audience members with specific requirements?

It might be argued that potential answers to this dilemma may be found by examining the fine line between accessibility which is connected to reception and inclusion which is related to perception. Indeed perhaps the issue to be considered is not whether there is a border, but rather how the border is perceived. Accessibility can be considered the vehicle towards inclusion and whilst the development of access facilities is the first step in this path towards an inclusive experience for all, the shift in attitudes of all audience members towards greater tolerance for these access services providing for differing requirements is the second necessary step.

Although resistance to change is inevitable, given the increased exposure of today's societies to multimedia in general, people are becoming more accustomed to multisemiotic environments and to filtering out what they require and do not require access to. Therefore it would seem that audiences will become more accepting of approaches to opera accessibility which offer an inclusive experience for all, for example by incorporating universal design or by using access methods which allow all patrons to choose options to suit them, rather than providing separate access to certain audience members with specific requirements.

Concluding remarks

In conclusion, a reconciliation between provision of translation modalities targeted at specific audiences and offering a fully inclusive opera experience for all seems a feasible prospect. As legislation

and society progresses, audience expectations and requirements are changing. The mostly positive responses from the initial results of the aforementioned pilot project suggest that although some improvements are required to make the opera experience fully inclusive, from this particular audience's perspective, current translation modalities are quite effective in breaking down linguistic and sensory barriers, as well as the borders between audience members with differing visual and hearing ability, therefore also implying an optimistic outlook. Ultimately, as access facilities develop, technology advances and audience expectations and perceptions of the border change, the curtain is lifting on the possibility of multisemiotic, interactive and inclusive modes of entertainment for all.

References

- Agresti, A. and B. Finlay. 2009. *Statistical Methods for the Social Sciences*. 4th ed. New Jersey: Pearson Prentice Hall.
- Bizet, G. 1875. *Carmen*. (Opera North, Leeds and Nottingham. 8th and 24th May 2011).
- Burton, J. 2009. «The Art and Craft of Opera Surtitling». In J. Díaz-Cintas and G. Anderman, eds. *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*, 58–70. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Díaz-Cintas, J., P. Orero, and A. Remael, eds. 2007. *Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description and Sign Language*. Amsterdam/New York: Rodopi.
- Dörnyei, Z. 2010. *Questionnaires in Second Language Research: Construction, Administration, and Processing*. 2nd ed. New York: Routledge.
- Eco, U. 1990. *The Limits of Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
- Gottlieb, H. 2005. «Multidimensional Translation: Semantics turned Semiotics». In *Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra: Challenges of Multidimensional Translation, Saarbrücken, May 2005*, 1–29. MuTra. http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005-Gottlieb_Henrik.pdf (accessed 20/2/2012).
- Gutt, E.A. 1989. «Translation and Relevance». *UCL Working Papers* 1: 75–95.
- Oppenheim, A.N. 1992. *Questionnaire Design, Interviewing and Attitude Measurement*. London/Washington: Pinter.
- Orero, P. 2005. «Audio Description: Professional Recognition, Practice and Standards in Spain». *Translation Watch Quarterly* 1 (dec.): 7–18.

- Orero, P. 2007. «Audiosubtitling: A Possible Solution for Opera Accessibility in Catalonia». In E.P.C Franco and V.L. Santiago Araújo, orgs. *TradTerm* 13, 135–149. São Paulo: Universidade Estadual de São Paulo.
- . (forthcoming) Multilanguage and Multimodal Theatre and Opera. New Audiences, Different Receptions and Complex Perceptions. In *Proceedings of the 1st GRAE International Conference on the Border and its Relationship to the Performing Arts in Europe, Barcelona, March 2012*.
- Orero, P. and A. Matamala. 2007. «Accessible Opera: Overcoming Linguistic and Sensorial Barriers». *Perspectives, Studies in Translatology* 15 (4): 262–278.
- Weaver, S. 2010. «Opening Doors to Opera: the Strategies, Challenges and General Role of the Translator». *InTralinea* 12, http://www.intralinea.org/archive/article/Opening_doors_to_opera_ (accessed 26/3/2012).
- Access Economics. 2009. *Future Sight Loss UK (1): The economic impact of partial sight and blindness in the UK adult population*. RNIB. http://www.rnib.org.uk/aboutus/Research/reports/2009andearlier/FSUK_Report.pdf (accessed 15/2/2012).
- Action on Hearing Loss. n.d. *Hearing Matters*. Action on Hearing Loss. http://www.actiononhearingloss.org.uk/supporting-you/policy-research-and-influencing/~/_media/Documents/Research%20and%20policy/Hearing%20matters/Hearing%20matters_pdf.ashx (accessed 15/2/2012).
- European Parliament, Council. 2007. *Audiovisual Media Services Without Frontiers, Directive 2007/65/EC*. European Parliament. <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=CELEX:32007L0065:EN:NOT> (accessed 20/2/2012).
- . 2010. *Audiovisual Media Services Directive 2010/13/EU*. European Parliament. <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=CELEX:32010L0013:EN:NOT> (accessed 20/2/2012).
- Great Britain. Parliament. 2005. *Disability Discrimination Act 2005: Chapter 13*. London: The Stationery Office. <http://www.legislation.gov.uk/ukpga/2005/13> (accessed 16/2/2012).
- Office of The United Nations High Commissioner for Human Rights. 1966. *International Covenant on Economic, Social and Cultural Rights*. OHCHR. <http://www2.ohchr.org/english/law/cescr.htm> (accessed 20/2/2012).
- United Nations. 1948. *Universal Declaration of Human Rights*. United Nations. <http://www.un.org/en/documents/udhr/> (accessed 17/2/2012).

VI Annexos

La frontera, un concepte ineludible?

*Congrés Internacional sobre el concepte de frontera
i les seves relacions amb les arts escèniques a Europa
(Barcelona, 1, 2 i 3 de març de 2012)*

La intuïció sobre el límit, la noció de llinda com a element que explicita la separació de realitats conceptuals o físiques sembla un imponderable en l'evolució de la consciència. Es dibuixa una ratlla per segregar el que es percep com a diferent, es traça una línia que discrimina el cel i la terra, l'humà i l'animal, el jove de l'ancià, el jo i el no-jo, nosaltres i ells. El contingut i el sentit de la ratlla no són pas estables: pot ser l'expressió de l'acaball —la fita més extrema del que s'identifica amb una entitat—, pot ser l'obstacle a abatre... pot ser la *frontera*, l'enclavament que delimita el que és *enfront*, distint, tal vegada oposat.

Ateses les ambigüitats inherents a la idea d'Europa i a les identitats europees, el concepte de frontera i les especulacions sobre un possible enderrocament es converteixen en focus de discussió especialment problemàtic i provocador. Avui en dia, parlar d'Europa com un indret específic significa ponderar un espai, els límits i contorns del qual han estat i són en perpètua transformació. «Des del punt de vista geopolític», ens recorda Michel Foucher, «Europa no és pas un vell continent, és el més nou». Certament els dilemes i conflictes generats pels nacionalismes, les guerres, els afanys imperialistes, els moviments migratoris, la lògica dels mercats i les noves tecnologies han modificat i modifiquen substancialment l'ordre i els contorns de les peces del trencaclosques europeu, però aquesta plasticitat, aquesta variació quasi constitutiva que tal vegada posa en qüestió el tipus i la forma de les fronteres, no els ha arribat a llevar pertinència com a marca divisòria.

El progressiu eixamplament de la Unió Europea, la caiguda del mur de Berlín, simbòlicament magnificada, no pot fer-nos oblidar que els euroescèptics són un percentatge apreciable que abraça posicions polítiques d'un ampli espectre ideològic i que des de 1989 s'han erigit més de 14000 quilòmetres de noves fronteres dins el mapa europeu, que reconeixen la distintivitat de Bòsnia i Herzegovina, Sèrbia i

Montenegro, els països bàltics segregats de Rússia i la República Txeca i Eslovàquia, entre d'altres. Aquests nous estats busquen un reconeixement que bascula entre la pertinència al col·lectiu —la difusa europeïtat que els pot allunyar de l'abducció oriental, de l'ombra soviètica o dels temuts integrismes islàmics— i l'edificació particularista. Fins a quin punt, les escenes europees recullen o reflecteixen aquests debats, aquestes escissions, aquestes paradoxes? Es pot aspirar avui en dia encara a la construcció d'una dramaturgia nacional de la mateixa manera que van provar de fer-ho Schiller i els seus coetanis? Es pot intentar la construcció d'un repertori nacional dràsticament monolingüe com ho han fet França, Espanya o Gran Bretanya? Quin grau de projecció internacional poden tenir dramaturgies parlades en llengües minoritàries com el català, el còrnic, el frisó, l'èuscar o el rutè? Quin espai han de tenir en les respectives dramaturgies nacionals les aportacions dels nouvinguts (africans, llatinoamericans, asiàtics)? És possible concebre un cànon dramàtic europeu que defugui l'imperi dels mercats i que superi l'asfixiant predomini de les llengües dels estats oficials? És desitjable? Quin grau de divorci o de conciliació pot existir entre els dictàmens unionistes institucionals i la creativitat? Existeixen unes dramaturgies de frontera? Hi ha creadors de vocació europeïsta aliens al mercadeig de festivals i coliseus institucionals?

D'altra banda, lluny de segons quines ingenuïtats utòpiques, tot apunta al fet que la frontera és un concepte que incita la transgressió. El coneixement es nodreix sovint de la metàfora i l'Europa sobre la que parlen, discuteixen i pensen els ciutadans ordinaris va més enllà de la materialitat territorial i de les cotilles administratives. Europa és, en molts sentits, «l'aventura inacabada», lúcidament descrita per Baumann. Instal·lada en la cruïlla de l'herència d'una història que l'ha autoconsagrada com a bressol de la civilització (de la civilització per antonomàsia) que ha exportat arreu, de grat o per força, i de la promesa d'un futur, sempre ajornat, que la configura com a projecte, com a construcció. En aquesta frontera temporal, caldrà decidir una hora o altra si el que ens uneix és més poderós que el que ens diferencia i ens separa, si l'ordit cultural ens pot relligar amb tanta força com ha defensat George Steiner, si Europa té aquell «suplement d'ànima» en què vol creure Tzvetan Todorov, l'adhesió a uns valors compartits de llibertat, laïcitat, justícia i igualtat, o bé es basteix com un consorci

estratègicament situat a la defensiva dels previsibles canvis intel·lectuals, filosòfics i econòmics que lideren altres continents. Quin és el teatre que repensa aquesta Europa vacillant? Quines alternatives dramàtiques proposen una revisió crítica del passat i el present compartits per plantar els fonaments d'un futur incert? Com es concep, des de l'àmbit escènic, la dissolució o sedimentació de fronteres en els àmbits de l'intangible (les idees, les llengües, les cultures)? Pot el teatre depassar les pròpies fronteres que el confinen als territoris del consum, sigui dins el cenacle dels selectes amb altes pretensions culturals, sigui dins la popular majoria minoritària que s'alimenta del que estudiosos com Dan Rebellato ja s'ha anomenat «McTeatre», bo i adoptant el símil amb una famosa multinacional alimentària?

Entesa en un sentit literal o retòric, la naturalesa de la frontera dins l'àmbit teatral sempre és mòbil i permeable, el repte d'ultrapassar els límits, d'envair d'altres territoris artístics, d'hibridar disciplines ha generat una plèiade d'artistes escènics que es consideren de frontera o de frontissa, i que treballen amb tradicions, gèneres, pràctiques estètiques o dominis intel·lectuals i físics de diversa mena. L'esforç de desafiar les fites marcades per la convenció o la tradició té a veure sovint amb inquietuds intel·lectuals i expressives que exploren vies de comunicació enllà d'un discurs presumptament travat a la pauta cartesiana, les expedicions cap a d'altres disciplines impliquen, tot sovint, convertir en tema les formes, cavalcar sobre el metadiscurs. Fins a quin punt aquests expedicionaris artístics aconsegueixen esdevenir realment experimentals? Les estètiques de fusió o de maridatge no han creat ja la seva pròpia retòrica, els seus propis tics i el seus propis circuits de consum? Quines han estat les aportacions de frontera que han contribuït a la reflexió sobre els objectius, la definició, les llindes de l'europèitat?

El Grup de Recerca d'Arts Escèniques de la Universitat Autònoma de Barcelona convida els investigadors d'arreu a participar en el debat sobre les complexes facetes que poden tenir les relacions entre el concepte de frontera i el teatre europeu: des dels abordatges territorials, polítics, identitaris fins a les reflexions sobre els límits del que anomenem escènic i/o artístic, passant per les fronteres ideològiques, socials que incideixen en la producció artística contemporània. Ens encarem a dos eixos essencials per a la comprensió de l'hora actual o invoquem

dues entelèquies, dues fantasmagories: hi ha un teatre europeu? És la frontera un concepte eludible?

Sharon Feldman (Universitat de Richmond, USA) i Núria Santamaria (Universitat Autònoma de Barcelona), coordinadores

The Border, an Unavoidable Concept?

*International Conference on the Border and
its Relationship to the Performing Arts in Europe
(Barcelona/Bellaterra, 1, 2, and 3 March 2012)*

The notion of a limit or threshold as an element denoting the demarcation of a conceptual or physical reality is difficult to ponder within the context of the evolution of conscience. One draws a line to separate what is perceived as different; a line is traced to discriminate between the sky and land, human being and animal, young and old, ego and alter ego, us and them. The contents and meaning of the line are unstable: it could be an expression of the end — the most extreme point associated with an entity —, it could be an obstacle to knock down... it could be the *border*, the line that delimits what is ahead, distinct, or, perhaps, opposed.

Given the inherent ambiguities underpinning the idea of Europe and European identities, the concept of the border and speculation with regard to its possible destruction are especially problematic and provocative topics of discussion. Today, to speak of Europe as a specific place or locale is to ponder a space whose boundaries and contours have been and are in perpetual flux and transformation. «From a geopolitical point of view», Michel Foucher reminds us, «Europe is not an old continent, it is the newest». Certainly, the dilemmas and clashes generated with regard to nationalisms, wars, imperialist fervor, and migratory movements, as well as the logic of capitalist markets and new technologies, have substantially modified the order and contours of the pieces that comprise the European puzzle; but this plasticity, this almost continual variance that, perhaps, places into question the type and form of each border, has not taken away its relevance as a dividing line.

The progressive expansion of the European Union, the fall of the Berlin wall, symbolically magnified, does not allow us to forget that Euro-skeptics make up a considerable percentage of the population, embracing political positions stemming from a broad ideological spectrum. Since 1989, more than 1400 kilometers of new borders

have been created on the European map. They recognize the distinctiveness of Bosnia and Herzegovina, Serbia and Montenegro, the Baltic countries segregated from Russia, and the Czech Republic and Slovakia, among others. These new states are searching for a recognition that vacillates between belonging to a collective — the diffuse Europeanness that attempts to eschew eastern influences, the Soviet shadow, or feared Islamic fundamentalisms — and particularistic constructions.

To what extent does the European theatre scene take into account or reflect these debates, these contrasts, and these paradoxes? Is it still possible to aspire today to construct a national dramaturgy in the same way in which Schiller and his contemporaries attempted to do? Is it possible to construct a drastically monolingual national repertoire, as has been the case in France, Spain, or Great Britain? What degree of international projection or recognition can be attributed to dramaturgies created in minority languages such as Catalan, Cornish, Frisian, Basque, or Rusyn? What space should the contributions of newer immigrants (Africans, Latin Americans, Asians) occupy in the different European national dramaturgies? Is it possible to conceive a European theatrical canon that eludes the empire of the market and supersedes the asphyxiating dominance of the language of the official state? Is it desirable? What degrees of divorce or reconciliation can exist between the proclamations of political institutions and creativity? Is there such a thing as a dramaturgy of the border? Are there theatre artists with Europeanist interests who are alien to the market of institutional festivals and coliseums?

Far from a certain utopian naiveté, all indicators point to the border as a concept that incites transgression. The Europe that ordinary citizens are speaking and thinking about is situated beyond territorial materiality and administrative constraints. Europe is, in many ways, «the incomplete adventure», lucidly described by Bauman. It is situated at the crossroads of the legacy of a history consecrated as the cradle of civilization, exported throughout the world, willingly or by force, and of the promise of a future, always deferred, which is configured as a project under construction. In the context of these temporal borders, it is necessary to decide at some point whether what unifies us is more powerful than what differentiates and separates us, if cul-

tural threads can reconnect us with as much force as George Steiner contends, if Europe is that «supplement of spirit» in which Tzvetan Todorov would like to believe: an adhesion to shared values of liberty, secularism, justice, and equality. Or, perhaps, it is enough for Europe to function as a consortium strategically situated in resistance to predictable intellectual, philosophical, and economic changes that other continents are proposing. What type of theatre rethinks this vacillating Europe? What theatrical alternatives propose a critical revision of a shared past and present or serve as the basis of an uncertain future? How is the dissolution or sedimentation of borders within intangible realms (ideas, languages, cultures) conceived from a theatrical perspective? Can the theatre surpass the very borders that confine it to the territories of consumerism, be it within an elitist context, or within the realm of the popular majority?

Understood in a literal or a rhetorical sense, the nature of the border within a theatrical context is always mobile and permeable. The drive to surpass limits, invade artistic territories, and create disciplinary hybridities has generated a constellation of theatre artists who consider themselves «of the border» or «on the border», and who work with traditions, genres, aesthetic practices, and intellectual and physical domains of varying types. The effort to challenge the decisive moments marked by convention or tradition often has to do with intellectual and artistic concerns that explore modes of communication beyond a discourse that is presumably locked in a Cartesian pattern; the move toward other disciplines often implies a conversion of forms into a metadiscursive theme. To what extent are such artistic endeavors truly experimental? Have the aesthetics of fusion and synthesis already created their own rhetoric, their own obsessions, and their own areas of consumption? How has the concept of the border contributed to reflection with regard to the objectives, definition, and boundaries of Europeaness? What space is occupied, in the European and global context, by a stateless dramaturgy such as that of Catalonia?

The Research Group in Performing Arts of the Autonomous University of Barcelona invites scholars from throughout the world to participate in a debate about the multifaceted relationships between the concept of the border and European theatre: from approaches

grounded in territory, politics, and identity, to reflections with regard to scenic and/or artistic limits, along with ideological borders that affect contemporary artistic production. We wish to confront two essential ideas as a way of understanding the contemporary times in which we live: is there such a thing as European theatre? Is the border an unavoidable concept?

Sharon Feldman (University of Richmond) & Núria Santamaria (Universitat Autònoma de Barcelona), coordinators